

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВОПРОСЫ
СОВЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ВОПРОСЫ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

V

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
П.Н.БЕРКОВА, В.А.КОВАЛЕВА (ОТВ. РЕДАКТОР),
Н. И. ПРУЦКОВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

1 9 5 7

ОТ РЕДАКЦИИ

Пятый сборник «Вопросов советской литературы» состоит из статей, посвященных проблемам теории и истории советской сатиры; в сборник вошли также статьи, раскрывающие значение традиций русской классической сатиры для современной сатирической литературы.

Вопросы сатиры привлекли к себе внимание широкой советской общественности. Нельзя было мириться с тем, что в последние годы сатира в советской литературе развивалась слабо. Партийная печать подчеркнула необходимость развития сатиры — этого боевого оружия в борьбе со всем тем, что мешает нашему движению вперед.

Сдвиг в области сатиры сейчас налицо: больше появляется сатирических комедий, басен, рассказов, громче звучит слово сатириков со сцен театров и с подмостков эстрады.

Критики и литературоведы стали больше уделять внимания разработке проблем сатиры. Появились статьи и книги Я. Эльсберга, В. Ермилова, В. Фролова и других, в которых делаются попытки осмыслить традиции классической сатиры и обобщить опыт советской сатиры. И все же надо признать, что изучение сатиры в советском литературоведении ведется еще далеко недостаточно.

Советская литература уже накопила богатый опыт в области сатиры. Неверно было бы распространять вывод о слабом развитии сатиры в послевоенный период на всю историю советской литературы. Достаточно вспомнить о блестящем сатирическом наследии М. Горького (фельетоны, памфлеты, сказки), В. Маяковского (сатирические стихотворения, очерки, комедии), о баснях Д. Бедного, фельетонах, очерках и романах И. Ильфа и Е. Петрова, стихотворениях В. Лебедева-Кумача, С. Маршака, С. Швецова, фельетонах М. Кольцова, Д. Заславского, рассказах Л. Ленча, В. Карбовской, комедиях В. Катаева, Е. Петрова, Л. Леонова, А. Корнейчука, К. Крапивы, баснях С. Михалкова.

Авторы статей настоящего сборника, не претендуя на полноту освещения затронутых проблем, стремились выяснить некоторые теоретические вопросы сатиры, охарактеризовать лучшие традиции классической и советской сатиры и дать оценку развития важнейших явлений в современной сатирической литературе.

В сборнике рассматриваются основные сатирические жанры в современной литературе — сатирическая сказка, басня, комедия, рассказ, литературная пародия, фельетон, а также уделяется внимание художественному мастерству сатириков.

Авторы надеются, что их наблюдения и замечания могут быть в некоторой степени полезны для писателей-сатириков.

Сборник подготовлен в 1955 году Сектором советской литературы при участии сотрудников Сектора новой русской литературы Института русской литературы АН СССР.

ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ





А. С. БУШМИН

К ВОПРОСУ О ГИПЕРБОЛЕ И ГРОТЕСКЕ В САТИРЕ ЩЕДРИНА

В последнее время повысилось внимание критики к вопросам советской сатиры, оказавшейся отстающим участком нашего литературного фронта. Однако в этом своевременном и важном деле заметно проявилась одна неверная тенденция. Она выражается, во-первых, в стремлении придать приему художественного преувеличения какую-то исключительную важность и, во-вторых, в неумеренном, неуместном и неправильном употреблении терминов «гипербола» и «гротеск». Так, в ряде литературно-критических статей и книг повторяются уверения в великой полезности гиперболы и гротеска в реалистическом искусстве, горячо рекомендуется внедрять гиперболу и гротеск в литературу, делаются смелые прогнозы относительно расцвета советской сатиры на основе гиперболы и гротеска и т. д.

Увлечение условной, внешней формой в искусстве заглушило те одиночные голоса, которые пытались придать вопросу о гиперболе и гротеске характер научного обсуждения, установить соотношение этих понятий с эстетикой и поэтикой реализма, выяснить значение их для литературы нашего времени.¹

Однажды нам уже довелось выступить со статьей по этим вопросам,² которая вызвала ряд критических откликов. Охотно допускаем, что в нашей статье найдутся неточные, спорные или слабо аргументированные положения и формулировки, вызван-

¹ К попыткам научного рассмотрения проблемы можно отнести, например, суждения о гиперболизации в книге В. Фролова «О советской комедии» (М., 1954), встреченные резкими нападками в статье А. Илиади «Цель и средства сатиры» («Литературная газета», 1954, № 118, 2 октября).

² О художественном преувеличении. — «Литературная газета», 1956. № 3, 7 января. Статья в газете является частью работы, публикуемой в настоящем сборнике.

ные как недостаточно успешным разрешением задачи, так и неразработанностью сложного вопроса. Вместе с тем, мы не можем оставить без ответа выступления тех критиков, которые в оценке нашей статьи прибегли к приему упрощения и подмены предмета спора.

Наша статья была направлена, во-первых, против безудержной пропаганды преувеличения вообще, крайних его форм — гиперболы и гротеска — в особенности, и, во-вторых, против полного игнорирования жизненного правдоподобия художественных образов, которое объявлялось некоторыми критиками вещью, не заслуживающей ни малейшего внимания. При этом мы не только не отрицали значения гиперболы, но, напротив, пытались выяснить, когда и при каких условиях она бывает наиболее художественно эффективной.

Оппоненты не захотели вести спор тем трудным путем, который диктовался сложностью вопроса. Обойдя основные идеи статьи и подменив их другими, они заявили, что в статье вообще отрицается значение художественного преувеличения и защищается только правдоподобие.

Так, сама наша попытка рассмотреть вопрос о природе, функции и границах применения гиперболы и гротеска в реалистическом искусстве показалась В. Назаренко опасной; тревога запечатлена в заглавии его статьи: «Вместе с водой не выплеснуть ребенка».³

Если В. Назаренко заметил «мелькнувшую в статье А. Бушмина тенденцию поставить под сомнение гиперболу», то В. Щербина и В. Плучек, совершенно произвольно истолковывая положения нашей статьи, сделали следующие выводы: «А. Бушмин, по существу, отказывает в праве на преувеличение даже сатире. По его концепции, преувеличение всегда есть отступление от реализма».⁴ «Критик отказывает сатире в ее специфике, он отдает преувеличение на откуп одной лишь карикатуре, он не хочет видеть гиперболы даже у Гоголя, делает Щербина главным апостолом борьбы с преувеличением»⁵ и т. д.

Несостоятельность этих упреков очевидна для всякого объективного читателя нашей статьи. Оппоненты приписывают нам цели и намерения, которых мы никогда не имели. В. Плучек идет дальше: он заключает свой вымысел в кавычки («„По-

³ Литературная газета, 1956, № 11, 26 января.

⁴ В. Щербина. Типическое и индивидуальное. — «Октябрь», 1956, № 2, стр. 177.

⁵ Валентин Плучек. К вопросу о лице театра. — «Театр», 1956, № 4, стр. 62.

дальше от греха! — призывает Бушмин»), преподнося его читателю в виде цитаты. Не считаем нужным входить в разбор этих критических приемов, не отвечающих требованиям научной полемики.

Но одно из обвинений, выдвинутых против нас, нельзя обойти молчанием, так как оно свидетельствует о таких взглядах, которые, по нашему глубокому убеждению, не имеют ничего общего с концепцией реализма. Мы имеем в виду отношение критиков к вопросу о жизненном правдоподобии в искусстве. В. Щербина заявляет: «А. Бушмин доходит до утверждения, что игнорировать правдоподобие — значит отрывать форму от содержания, будто забота о правдоподобии есть необходимое условие проникновения вглубь явлений, в их сущность».⁶ Да, это действительно было нами сказано и сказано против тех, кто заявлял, что путь гротеска в искусстве более правилен, чем путь правдоподобия. При этом мы поясняли, что жизненная правда в искусстве — понятие более широкое и глубокое, чем правдоподобие, но последнее входит в первую как необходимый элемент. А как же иначе? Правда жизни в искусстве не может быть достигнута без верного образного воспроизведения конкретно-чувственной действительности. В. Щербина, однако, полагает, что можно игнорировать это требование, что забота об образной верности произведений объективным картинам жизни — вещь излишняя, и, следовательно, он находит возможным уловить сущность явлений, не касаясь самих явлений. Именно такой вывод с неизбежностью следует из того упрека нам, который только что был приведен.

Совершенно очевидно, что критики, считающие правдоподобие понятием одиозным, трактуют этот термин применительно к искусству только как синоним натурализма, как нечто враждебное понятию реалистической жизненной правды, т. е. понижают его чрезвычайно узко и примитивно, совсем не в том значении, которое ему присвоено в реалистической эстетике.

Жизненное правдоподобие художественного образа отнюдь не означает голую правды факта, фотографичности, натуралистической портретности. Оно предполагает не рабскую верность художника отдельному факту, а свободу образного воспроизведения действительности во всей ее многосторонней конкретности. Правдоподобие образов в искусстве или, что то же самое, реалистическая форма художественных образов — это то, что порождает иллюзию непосредственной жизни и без чего невозможно подлинное искусство.

* В. Щербина. Типическое и индивидуальное, стр. 177.

Натуралист гонится за правдой отдельного факта и потому нередко, даже при максимальной точности воспроизведения, порывает с правдоподобием. Произведения модернистов М. Горький называл «литературой о шестом пальце»;⁷ в этой литературе была правда отдельного уродливого факта, но не было никакого жизненного правдоподобия.

Дидро отмечал, что поэт «менее правдив, но более правдоподобен, чем историк».⁸ Аналогичное суждение встречается и у Чернышевского. Он писал: «... ученое сочинение рассказывает, что именно было или есть, а произведение изящной литературы рассказывает, как всегда или обыкновенно бывает на свете».⁹ В первом жизнь выступает как правда истинного происшествия, во втором — как возможное, правдоподобное, вероятное.

Правдоподобие, если его понимать не в смысле рабского копирования, а как воссоздание типических явлений жизни в объективных образах, есть необходимый признак произведений реалистического искусства. Пушкин говорил, что от драматического писателя должно требовать «правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах».¹⁰ Белинский считал недостатком «неправдоподобные события» в романах и повестях.¹¹ Чернышевский осуждал мелочную погоню за эффектною, идущей «во вред общему впечатлению произведения, его правдоподобию и естественности».¹² Луначарский отмечал в реализме Горького «колоссальное правдоподобие».¹³

Не ясно ли, что во всех этих случаях речь идет не о защите натурализма, а о правдоподобию как признаке реализма, признаке, который не исчерпывает определения реализма, но указывает на необходимую его сторону, характеризует формальное начало искусства, способ создания художественных произведе-

⁷ М. Горький. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1937, стр. 134.

⁸ Дени Дидро, Собрание сочинений, т. V, «Academia», М.—Л., 1936, стр. 366.

⁹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 313.

¹⁰ Пушкин-критик. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 227.

¹¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 241.

¹² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 73.

¹³ А. В. Луначарский. Русская литература. Гослитиздат, М., 1947, стр. 326.

ний. Основополагающие суждения на этот счет читатель найдет в эстетическом трактате Чернышевского.¹⁴

Следовательно, термин «правдоподобие» не нами придуман, давно применяется в материалистической эстетике и при правильном истолковании не заключает в себе ничего порочающего подлинное искусство, а напротив того, оказывается необходимым и важным понятием, означающим верность образного воспроизведения жизни и выражающим требование создавать художественные образы, характеры, картины, ситуации в соответствии с сущностью, формами и законами самой действительности и сообразуясь с ее возможностями.

Объективность художественной формы, естественность изображения, верное и живое воспроизведение действительности есть первый, хотя и не единственный, признак художественности. Белинский писал: «...как бы ни ничтожно было произведение в других отношениях, но чем более оно поражает верностью натуре, тем несомненнее талант ее автора. Что не все должно оканчиваться верностью натуре, особенно в поэзии, — это другой вопрос».¹⁵

Поэтому, на наш взгляд, нет ничего ошибочнее, чем противопоставление жизненного правдоподобия жизненной правде; первое — лишь одна, но органическая сторона второй. Художник-реалист может во имя жизненной правды порой прибегать к специфическим условным формам, в частности к гиперболе и гротеску, но последние бывают законны и целесообразны лишь постольку, поскольку более постоянным и более широким остается все же принцип реалистической верности образов.

И если гипербола находит свое блестящее применение у отдельных писателей, в отдельных произведениях, составляет характерную черту некоторых форм и жанров искусства, то отсюда вовсе не следует, что ее надо вообще предписывать в качестве какого-то особо эффективного средства, будто бы наилучшим образом предохраняющего художественные произведения от серости и бесконфликтности. А именно это является основным аргументом критиков, которые поверили в чудодейственную силу гиперболы и ныне энергично прищипоривают этого своего любимого конька. Но не есть ли это очередная литературная забава? Об этом ли надо говорить, когда речь идет о борьбе за дальнейшее идейное развитие и реалистическое художественное совершенство советской литературы, о преодолении серости, тусклости, лакировки и фальши в литературе?

¹⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 68—110.

¹⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 304.

В таком случае речь должна идти не о гиперболах и гротесках, а о значительно более важном, о знании и понимании жизни и умении воспроизводить ее в верных картинах и с высоты важнейших гражданских задач нашего времени. И только при таком подходе, а не ремесленном, возможно плодотворное уяснение вопросов мастерства, литературной техники, отдельных приемов, в том числе и гиперболы.

Гипербола может служить правдивому раскрытию явлений действительности, но она же может стать орудием для выражения субъективных пристрастий, искажать правду жизни. Гипербола эффективна только при условии глубокого и верного понимания жизни писателем и в содружестве с многосторонними достижениями реалистического метода. Без этого условия гипербола ведет только от простой фальши к фальши сугубой, от обычной серости к серости уродливой.

Что же касается бесконфликтности в художественных произведениях, то она в большинстве случаев является следствием именно одностороннего преувеличения явлений жизни, искусственно освобожденных от реальных противоречий. И если, например, В. Плучек, взявший на себя ответственную задачу наметить «дорогу» театру сатиры, рекомендует художественное преувеличение в качестве рецепта против бесконфликтности,¹⁶ то положительное значение такого предначертания театральной «дороги» остается весьма сомнительным.

Гипербола и гротеск играют свою эффективную роль у Го голя и Щедрина именно потому, что являются художническими инструментами в сложном оркестре, органически включаются в реалистическую систему разнообразных форм, приемов и средств, как унаследованных от предшественников, так и обогащенных собственным новаторством сатириков. Щедринский градоначальник, имеющий на плечах вместо головы примитивный музыкальный инструмент, потому именно и производит огромное сатирическое впечатление, что выступает на фоне многосторонней реалистической картины, которая в целом и во множестве деталей остается поразительно верной изображаемой действительности.

Проникновенный лиризм и волнующий драматизм, глубина психологического анализа характеров и рельефность обрисовки портретов, комическое и трагическое в судьбах личностей и целых социальных групп и классов, яркие картины жизни в ее обыденных формах и в крайних проявлениях — все это характерно для творческого метода наших великих реалистов-сатири-

¹⁶ «Театр», 1956, № 4, стр. 63.

ков, метода, в котором находит свое место и гипербола, появляясь там, где это диктуется свойствами предмета изображения, замыслами и эмоциями художника.

Один из критиков нашел, что в такой интерпретации «Щедрин так мало напоминает подлинного Щедрина, а от Гоголя так мало остается настоящего Гоголя».¹⁷ Как ни блистательно заявление критика о полноте своих прав на понимание подлинного Щедрина и настоящего Гоголя, как ни печален, казалось бы, вывод, вытекающий отсюда для нас, мы, однако, по-прежнему держимся того мнения, не нам только принадлежащего, а широко распространенного среди читателей, что сила Гоголя и Щедрина как художников заключается не исключительно и даже не главным образом в мастерстве гиперболического письма, как бы ни было велико значение последнего, а прежде всего во всем богатстве реалистического метода, поставленного на службу социально-политической сатире.

И если, например, С. Машинский с негодованием встречает попытки рассмотрения художественного своеобразия Гоголя и Щедрина, не ограничивающиеся пределами гиперболы и гротеска, то создается твердое убеждение, что критик слишком односторонне понимает специфические особенности творчества великих русских сатириков.

Как это видно из сказанного выше, современные критики, выступающие с проповедью гиперболы и гротеска, обычно подкрепляют свои суждения ссылками на Салтыкова-Щедрина. Естественно поэтому, что и рассмотрение вопроса о современном значении гиперболы и гротеска потребовало частого обращения к наследию великого сатирика, — этим и определилось заглавие статьи.

Само собой разумеется, что в статье, обусловленной изложенными соображениями, из всей суммы вопросов, отвечающих заглавию, будут затронуты только те, выбор которых подсказан необходимостью разобраться в некоторых спорных моментах, связанных с воззрениями на поэтику сатиры.

1

О художественном преувеличении пишут и говорят в последние годы слишком много и, так сказать, преувеличивают роль и значение преувеличений в искусстве. На этот счет мобилизуются высказывания авторитетных лиц, в этих же целях тенденциозно комментируются отдельные мысли деятелей критики

¹⁷ С. М а ш и н с к и й. Еще раз о природе художественного обобщения. — «Литературная газета», 1956, № 38, 29 марта.

и литературы. Особенно часто эксплуатируется авторитет Салтыкова-Щедрина. В его художественном творчестве и в его теоретических высказываниях «открывают» неопровержимые якобы аргументы в пользу преувеличения. Если бы дело обстояло именно так, то и тогда следовало бы учитывать, что Щедрин как художник слова действовал в своеобразной литературной области — в сатире, в определенных исторических условиях, и, следовательно, его суждения не могут иметь значения общего закона для искусства. В действительности же Щедрин, не чуждаясь художественных преувеличений, никогда не приписывал этому приему какого-либо преимущественного значения. Развиваемая им эстетическая система отличалась гибкостью, тонкостью и сложностью, была чужда односторонности и шаблона; она оставляла место для принципа художественных преувеличений как одного из многих принципов реалистического изображения жизни, но учитывала отрицательные последствия этого принципа как только он выдвигался в качестве основного оружия художника, или основывался на неверном понимании действительности, или же служил реакционным памерением. Так, в отзывах Щедрина о произведениях современников можно указать места, где он характеризовал преувеличение как недостаток художественного образа, хотя и более терпимый, чем вялость (VIII, 373),¹⁸ отмечал как достоинство писателя «глубокое отвлечение от всякого преувеличения» (V, 30), находил существенным условием поэзии «отсутствие преувеличений» (V, 390) и т. д. Он был далек от того, чтобы считать принцип художественного преувеличения безусловным и непререкаемым, чтобы придавать ему универсальное значение. Между тем в некоторых работах последнего времени Щедрину приписываются такие мысли и формулировки, которых он не высказывал и на которых лежит печать современной критики, поставившей превыше всего преувеличение. Вот один из типичных образцов слишком вольного обращения с наследием Щедрина: «Знаменитый русский сатирик Салтыков-Щедрин считал, что преувеличение есть непререкаемый закон искусства. „Без этой подстрекающей силы художественное воспроизведение действительности было бы только бесконечным повторением описания одних и тех же признаков“». ¹⁹ Слова, поставленные во внутренние кавычки, принад-

¹⁸ Здесь и далее цитаты из Салтыкова-Щедрина приводятся по изданию: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, Гослитиздат, Л.—М., тт. I—XX, 1933—1941. Римской цифрой обозначен том, арабской — страница.

¹⁹ Ф. И. Калашин. Содержание и форма в произведениях искусства. Госполитиздат. М., 1953, стр. 52.

лежат Щедрина (см. VIII, 118—119), но комментированы они современным критиком так, как будто в них речь идет о преувеличении. В действительности же Щедрин, говоря это, имеет в виду нечто другое и более важное. Он говорит о подстрекающей силе сознательных симпатий или антипатий писателя, возбуждающих умственную деятельность и заставляющих открывать новые стороны предметов и явлений.

Непререкаемым законом он считает необходимость для писателя «относиться к действительности под определенным углом зрения» (VIII, 119). Следовательно, у Щедрина речь идет о непререкаемом значении роли мировоззрения, идейности в художественном творчестве. Что же касается преувеличений, источником которых могут явиться сознательные симпатии и антипатии, то Щедрин не относит их к числу безусловных достоинств художественного произведения и указывает, что от этого «должно предостеречь писателя то чувство меры, то критическое отношение к жизненному материалу, в которых собственно и заключается мерило истинной силы художника» (VIII, 119).

Следует также отметить, что Щедрин, в произведениях которого принцип художественного преувеличения нашел блестящее применение, неоднократно высказывал в своих литературно-критических статьях отрицательное отношение к самому термину «преувеличение». Разгадка этого противоречия заключается в том, что тогда понятие о преувеличении обычно служило синонимом понятия о субъективном искажении явлений реальной действительности, воспринималось как отступление от реализма. Обращает на себя внимание, что передовая, революционно-демократическая критика не пользовалась словами *преувеличение* и *гипербола* в характеристике основных особенностей реалистической литературы вообще и сатиры Гоголя и Щедрина в частности. Мы не встретим этих понятий в статье Белинского о Гоголе, где их естественно было бы ожидать.

Белинский в своей трактовке произведений Гоголя обращал преимущественное внимание не на сатирическую поэтику, а на раскрытие в них важнейших эстетических принципов реализма. Поэтому он постоянно подчеркивал верность сатиры Гоголя действительности даже в мельчайших подробностях. То было время борьбы за утверждение и пропаганду эстетики реализма в русской литературе, и термин «преувеличение», относящийся к области поэтики и легко поддающийся произвольному, субъективному истолкованию, направленному в ущерб реализму, только ослаблял бы позицию защитников реализма.

Вот два на первый взгляд диаметрально противоположных высказывания относительно преувеличений в образе Дон-Кихота:

«... Дон Кихот, — писал Белинский, — есть не карикатура, а характер, полный истины и чуждый всякого преувеличения, не отвлеченный, но живой и действительный».²⁰

«... Геркулесы, Прометеи, дон-Кихоты, Фаусты — не „плоды фантазии“, — говорил М. Горький, — а вполне закономерное и необходимое поэтическое преувеличение реальных фактов».²¹

Эти суждения касаются одного и того же явления, но ставят акцент на разных его сторонах, соответственно требованиям развития литературы своего времени. Белинский утверждает истинность реализма в противоположность романтической отвлеченности; Горький призывает писателей к высокому поэтическому мастерству, к смелым и широким реалистическим обобщениям в противоположность натуралистическому фотографированию раздробленных фактов действительности.

Утверждение Белинского о том, что Дон-Кихот «не карикатура, а характер, полный истины и чуждый всякого преувеличения», признание полной жизненной истинности именно такого образа было одновременно и остроумным доказательством законности поэтических преувеличений в реализме и замечательно ярким полемическим выступлением против тех, кто пользовался термином «преувеличение» в качестве оружия борьбы с реализмом.

Это оружие часто направлялось против сатиры Щедрина, и он был вынужден неоднократно разъяснять, что понятие преувеличения не соответствует сущности создаваемых им образов.

Вообще следует заметить, что выдающиеся деятели литературы порой пользовались термином «преувеличение» как пояснительным словом, но не возводили его в степень эстетической категории, в нечто обособленное от сложного процесса типизации. Они редко прибегали к слову «преувеличение», пользуясь им обычно лишь тогда, когда приходилось защищать искусство от упреков в преувеличении, разъяснять, что это преувеличение необходимо, что оно лежит в природе искусства, что бояться его не следует. Без этой особой надобности классики критики и литературы о преувеличении не говорили, специально к преувеличению никого не звали.

²⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 34 (курсив мой, — А. Б.).

²¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 255 (курсив мой, — А. Б.).

И хотя в наше время с термином «преувеличение» не связывается то значение, которое ему приписывалось прежде противниками реализма, все же злоупотребление этим термином неизбежно придает суждениям об искусстве односторонний и механистический характер. Термин «преувеличение» фиксирует внимание на величине, на количественных отношениях, с которыми эстетика меньше всего имеет дело; он слишком математичен, прямолинеен, недостаточно гибок и емок, чтобы уловить сложные, изменчивые явления социальной и психической жизни, с которыми имеет дело писатель и которые могут быть измерены не количественной мерой, а только качественной, т. е. степенью, напряжением, интенсивностью. Термин «преувеличение» может находить известное оправдание в полемике против понимания типического как «среднестатистического», но, кроме как служить оружием для ниспровержения этого арифметического предрассудка, он мало пригоден для более широкого употребления в эстетике, так как отмечен той же печатью арифметичности.

И если уже прибегать к услугам математики, то художественный тип, по отношению к реальным личностям, — это и не среднестатистическое, и не в два-три и более раз преувеличенное, а возведенное во вторую, третью и т. д. степень.

Если первый недостаток современных суждений о художественном преувеличении заключается в самом злоупотреблении термином, то второй состоит в чрезвычайно абстрактной, умозрительной, отвлеченной от конкретных фактов искусства постановке и трактовке вопроса. Говорят о значении преувеличений в искусстве вообще, но совершенно недостаточно раскрывают на конкретном художественном материале генезис, формы, способы и функции преувеличения, весь тот сложный путь, которым идет художник к преувеличению. Разговор нередко ведется оторванно от проблемы типизации, той более общей проблемы, органической частью которой является вопрос о преувеличении.

То, что принято ныне называть преувеличением, в конкретной художественной практике проявляется сложно и многообразно, колеблясь в зависимости от многих условий в весьма широких пределах. Здесь сказываются характер исторической эпохи, мировоззрение художника и принадлежность его к тому или иному эстетическому направлению, характер изображаемого объекта и конкретные идейно-художественные задачи, которые ставит перед собой художник, особенности личного дарования, избранный жанр и т. д. Так, например, романтик преувеличивает силу высоких человеческих страстей, натуралист — силу биологических инстинктов в человеке; примелькавшиеся всем и

потому мало останавливающие на себе внимание реальные объекты побуждают художника-реалиста чаще и в большей степени прибегать к гиперболе как средству художественного раскрытия действительности и т. д.

Все это многообразие форм проявления преувеличений требует соответственного расчленения проблемы. По крайней мере здесь необходимо отличать — и в нашей теме пока только это важно, — во-первых, преувеличение как момент художественной типизации вообще и, во-вторых, встречающиеся у разных писателей, в разных жанрах такие крайние формы преувеличения, как гипербола, гротеск, карикатура.

Преувеличение заключено в природе самого искусства, призванного давать не копии, не фотографические снимки с действительности, а выражать в типических образах существенные стороны жизни. Всякое обобщение, воплощенное в индивидуализированном образе, есть уже своего рода преувеличение, так как этот образ превосходит реальные прототипы степенью выраженных в нем свойств. Обобщая, собирая, сгущая, концентрируя в типах определенные черты и тем самым показывая их более ярко и крупно, нежели это есть в действительности, художник вместе с тем отбрасывает или приглушает те черты, которые не являются существенными, которые лишь затемняют главное, а это в свою очередь заставляет обобщаемые, удерживаемые черты выступить более выпукло, а следовательно, и преувеличенно в сравнении с изображаемым объектом реальной жизни. Такого рода преувеличение есть, собственно, прием типизации, выделения характерного, раскрытие существенного содержания жизни, достигаемое без нарушения естественных размеров и пропорций изображаемых реальных объектов, с соблюдением реальной гармонии частей.

«Все большие произведения, — говорил М. Горький, — все те произведения, которые являются образцами высокохудожественной литературы, покоятся именно на преувеличении, на широкой типизации явлений».²²

Преувеличение как следствие отбора характерных фактов действительности и их концентрации в художественных образах, присущее искусству вообще, всякому художественному творчеству, является как бы синонимом понятия типизации, вполне им охватывается, и едва ли даже есть необходимость терминологически обособлять его в самостоятельную эстетическую категорию. Возражать против такого рода преувеличения, которое связано органически с природой художественного по-

²² М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, стр. 410.

знания жизни, значит не понимать специфики искусства. Но отсюда же и следует, что нет необходимости с излишним жаром, как это нередко теперь делают, доказывать законность того, без чего искусство не может обойтись, что является одним из условий его существования.

Но помимо того преувеличения, которое естественно, неизбежно, закономерно связано с процессом художественного обобщения и скрыто в самом процессе типизации, есть другого рода художественные преувеличения, преувеличения, которые проявляются в тех или иных нарушениях жизненного правдоподобия. Такого рода преувеличения, т. е. преувеличения в собственном смысле слова, также являются широко распространенными в искусстве, хотя уже далеко не захватывают всей области искусства, являются не обязательными, а лишь допустимыми при определенных условиях и в определенных жанрах. Сюда относятся гипербола, карикатура, гротеск. И сколь неразумно было бы отрицать общезначимость преувеличений первого рода, столь же неразумно было бы признавать такое же значение за преувеличениями второго рода.

Между тем сплошь и рядом смешиваются и отождествляются понятия преувеличения как общей особенности искусства, как момента типизации вообще с более узким и частным понятием гиперболы и с еще более узким и специфическим понятием гротеска.

Наконец, нередко смешиваются и отождествляются такие понятия, как преувеличение, гипербола, гротеск, с одной стороны, и заострение, с другой, тогда как эти понятия сходные, близкие, но далеко не тождественные, не однородные и даже нередко вообще не совпадающие друг с другом. Заострение образа может достигаться различными приемами, а не только путем преувеличения, гиперболы или гротеска.

Лев Толстой, утверждая, что «надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло»,²³ подразумевал под художественным заострением не гиперболу или гротеск, к которым он не прибегал, а сложный и многогранный процесс достижения высокого мастерства.

В свою очередь иногда преувеличение, гипербола, гротеск служат не заострению образа, а преследуют совсем иные цели, выступая, например у Щедрина, в качестве эзоповских приемов, и т. д.

²³ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 51, юбилейное издание, Гослитиздат. М., 1952, стр. 13.

Одним словом, теоретическая сторона вопроса о генезисе, приемах, формах и функциях художественных преувеличений остается пока недостаточно проясненной.

Одним из наиболее опасных следствий этой теоретической неопределенности и путаницы является увлечение крайними формами художественного преувеличения — гиперболой и гротеском, их прославление, проповедь их обязательности в сатире. Гипербола, гротеск, карикатура — это, конечно, допустимые условности в сатире. Но условное нельзя превращать в безусловное, в культ условной внешней формы.

Утверждают, например, что в сатире «преувеличение сплошь и рядом переходит в гротеск, фантастику»,²⁴ что наибольшее обнажение социальных противоречий в художественной практике «достигается приемами гротеска, фантастики, гиперболы»,²⁵ что «гипербола и гротеск наилучшим способом позволяют» вскрывать социальную сущность персонажа,²⁶ что «сатире необходим гротеск, чтобы идея получила наиболее яркую, убедительную и доходчивую форму»,²⁷ и т. д.

В соответствии с таким пониманием роли гиперболы и гротеска в сатире выдвигаются столь же смелые, сколь и мало продуманные утверждения о том, что будто бы сатирический образ «не должен сохранять форму элементарного правдоподобия», что «образ в сатире всегда подвержен тенденциозной деформации»,²⁸ что сатира — «страна отчаянной выдумки, где все будто перевернулось вверх ногами, сместило свои извечные пропорции»; сатирический образ «всегда более или менее деформирован. Эта его особенность наиболее отчетливо видна в карикатуре и гротеске».²⁹

Как видно из этих примеров, число которых нетрудно было бы увеличить, гипербола и гротеск пропагандируются в газетах, в литературно-художественных журналах, в авторефератах диссертаций, в «Известиях Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», в «Вопросах философии» и т. д. Пропо-

²⁴ У. А. Гуральник. Русская революционно-демократическая критика и вопросы сатиры. — «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», т. XII, вып. 3, 1953, стр. 244.

²⁵ П. Выходцев, Л. Ершов. Смелее разрабатывать теорию советской сатиры. — «Звезда», 1953, № 2, стр. 150.

²⁶ Л. С. Левина. Сатирические рассказы, очерки, памфлеты М. Горького. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1955, стр. 14.

²⁷ Б. Ефимов. Оружие сатиры. — «Советская культура», 1955, № 47, 12 апреля.

²⁸ Марк Щеглов. Особенности сатиры Льва Толстого. — «Новый мир», 1953, № 9, стр. 178.

²⁹ А. Павловский. О сатире. — «Звезда», 1955, № 6, стр. 169, 171.

ведь гиперболы и гротеска, волна увлечения «исключительным», «необыкновенным», «анекдотом», якобы характеризующими высшую типичность, проникла, так сказать, во все этажи литературно-критической и эстетической мысли — от газеты до строго научного академического журнала.

Можно сказать, что игра словами «гипербола» и особенно «гротеск» принимает в нашей критике опасные размеры. Права, функции, реальные границы гиперболы и гротеска в реалистическом творчестве искусственно раздуваются, под понятие гиперболы и гротеска подводятся самые разнородные явления, ни в малой мере не нуждающиеся в этом.

Конечно, надо изучать элементы гиперболы и гротеска в реализме, выявлять их целесообразность или нецелесообразность в каждом конкретном случае, но неразумно было бы пропагандировать их, подводить под категории гиперболы и гротеска явления, не имеющие к ним никакого отношения, и тем самым искусственно раздувать их роль в реалистическом методе. Поступать так значило бы следовать худшим традициям формализма.

Сосредоточение внимания преимущественно на внешности сатирического произведения, на гиперболических и гротескных формах сатирического образа, трактуемых упрощенно, с излишней торопливостью и прямолинейностью, не может быть признано плодотворным направлением в изучении сатиры. Поиски гипербол и гротеска приковывают внимание к внешним узорам, не захватывают главного, основополагающего в сатирическом методе и тем самым обрывают теорию сатиры на упрощенный схематизм. Проповедь гиперболы и гротеска без меры, без конкретной мотивировки, а исключительно на основе отвлеченного положения — искусство имеет право преувеличивать — направляет нашу советскую сатиру на ложный путь чисто внешней утрировки образов, на путь трюкачества, чудачества и всяческого иного формализма.

2

Следует особо остановить внимание на гротеске, который в ряде современных работ ставится рядом с гиперболой, уравнивается с нею в правах и значении или даже предпочитается ей в качестве приема реалистической сатиры. Щегольство этим словом стало прямо-таки назойливым, сделалось общим местом, не помогающим выяснению вопроса о специфике сатиры, а только запутывающим его, поскольку поклонники гротеска нигде не дали разъяснения, что конкретно означает это понятие

в литературе, какого рода явления поэтики и в каком количестве соответствуют этому термину. Вполне справедливо заметил Я. Е. Эльсберг, что термин «гротеск» в применении к художественной литературе «лишен сколько-нибудь определенного содержания».³⁰

Когда, например, речь идет о конкретных примерах гротеска в сатире Гоголя, то выступает на сцену повесть «Нос», в сатире Щедрина — градоначальники с фаршированной головой или с головой-органчиком. Здесь мы действительно имеем дело с явлениями гротеска, но не они определяют собой существо художественных принципов писателей.

Когда же объявляют гротеском вранье Хлестакова о тридцати пяти тысячах курьеров или прыжок Подколесина из окна, или вообще произвольно и бездоказательно повторяют слово «гротеск» в суждениях о творческом методе Гоголя, Щедрина, Сухово-Кобылина, Успенского, Горького, Маяковского и т. д., то термин утрачивает свое сколько-нибудь определенное значение и лишается всякой познавательной ценности.

Нередко изображают дело так, что гротеск якобы сопровождает русскую литературу от ее зарождения и до наших дней и что сатира, например, вообще не может без него обойтись. Исходя из такого предвзятого представления, гротеск порой возводят в основополагающую черту метода даже таких писателей, которые к нему не проявляли особой склонности;³¹ гротеском, эпизодически встречающимся в том или ином произведении, пытаются определять специфику последнего и т. д.

Если брать основной смысл слова, исходить из его этимологии, то едва ли можно доказать необходимость столь частого и столь широкого применения термина «гротеск» к поэтике реализма вообще, к поэтике русского реализма в особенности. По своему первоначальному смыслу гротеск означал встречавшиеся еще у древних римлян живописные украшения, причудливо сочетающие формы растительного и животного царства. Такое явление не было характерным для русского искусства ни в древности, ни в более поздние времена. Старые словари русского языка обычно ограничивали сферу гротеска живописью и пластикой. Встречаются в этих словарях указания и на более широкое применение слова «гротеск», но только в значении грубого, низкого искусства. Например: «В музыке и мимике гротеском называется все странное, дикообразное и притом забав-

³⁰ Я. Эльсберг. Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира. «Советский писатель», М., 1954, стр. 141.

³¹ Л. Ф. Лисин. Творчество Г. И. Успенского. Автореферат докторской диссертации. М., 1955, стр. 7, 9.

ное». ³² Или: гротеск — «причудливое, странное, фантастическое, преувеличенное и вместе лишенное вкуса, грубое в искусстве». ³³

Характеризуя гротеск в позднейшем его значении как *грубое* искусство, старые словари никаких толкований этого слова применительно к словесному искусству не давали. Точно так же и передовая дооктябрьская критика и литературоведение, как правило, не пользовались этим словом; очевидно, оно им не требовалось. Мы говорим, «как правило», а это значит были и исключения. Так, Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя» назвал «Записки сумасшедшего» «уродливым гротеском», «странный прихотливой грезой художника». Сказано это однажды, по совершенно конкретному и очевидному поводу, и сказано так, что не заставляет ни предполагать положительного отношения Белинского к этому художественному приему, ни придавать этому приему сколько-нибудь существенного значения в поэтике Гоголя.

Таким образом, передовая, революционно-демократическая критика ничем не может помочь современным проповедникам гротеска, и если бы они пожелали подкрепить свою позицию ссылкой на традицию, то они могли бы опереться только на противников реализма. Последние много говорили о карикатуре и гротеске у Гоголя. Так, еще при жизни писателя на этом были основаны нападки на Гоголя со стороны Полевого, Шевырева, Сенковского. Затем в начале XX века декаденты В. Розанов, Д. Мережковский и другие на том же основании предприняли энергичную попытку обработать Гоголя в духе реакционно-мистической идеологии и эстетики. Наконец в 20-е годы поиски гротеска определили основное направление формалистических исследований поэтики Гоголя (работы Б. Эйхенбаума, Я. Зунделовича, А. Слонимского и др.). Гротеск сделался любимым коньком формалистов, так как он импонирует их теории «остранения», их представлениям о форме художественного произведения как сумме технических приемов, произвольно избираемых писателем с расчетом занять праздное любопытство читателя искусной «обработкой вещи».

Теперь мы являемся очевидцами новой волны увлечения гротеском. Разница между старыми и новыми поклонниками гротеска заключается только в том, что первые на основании гротеска отказывали Гоголю в реализме, а вторые видят в этом высшее достижение гоголевского реализма. При всей ошибочности взглядов тех и других, за первыми все же остается преи-

³² Владимир Даль. Толковый словарь, т. 1. М., 1935, стр. 409.

³³ Словарь русского языка, составленный Имп. Академией наук, т. 1. СПб., 1895, стр. 916

мушество последовательности, так как от признания гротеска господствующей чертой поэтики Гоголя путь ведет от реализма, а не к реализму.

Современные критики заявляют в свое оправдание, что проповедуемый ими гротеск *реалистический*, в принципе отличный от формалистического. Но в том-то и беда, что, во-первых, пока все новаторство ограничивается простой припиской эпитета «реалистический», а во-вторых, гротеску придается такое большое значение, которое неизбежно подрывает принципиальные основы реалистической поэтики.

Критики, увлекающиеся гротеском, пытаются опереться на авторитет К. С. Станиславского, цитируют отдельные места из его высказываний о гротеске. Но если не вырывать отдельные фразы, а брать эти высказывания в полном виде, то становится ясным, что К. С. Станиславский был противником всех тех актерских приемов и театральных утрировок, которые «оправдываются обычно модным словом „гротеск“». ³⁴ Он усматривал в «гротеске», которым увлекались некоторые режиссеры и актеры 20-х годов, порождение гурманства и изысканности буржуазного зрителя, порождение той «пресыщенности, о которой говорит пословица, что „от хорошей пищи на капусту позывает“». ³⁵

Могут сказать, что Станиславский выступает здесь против формалистического гротеска и что он не против «настоящего», реалистического гротеска. Действительно это так, но что же он понимал под реалистическим гротеском? «... настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания». ³⁶ В сущности здесь речь идет о таких явлениях, определение которых не требует слова «гротеск». Станиславский сделал своим противникам формалистам лишь терминологическую уступку, не захотел вести пустого спора о словах. Возражая Е. Б. Вахтангову, заявившему, что в XX веке на сцене «Пушкин может быть представлен только как трагический, а Мольер — как трагикомический гротеск», Станиславский говорил: «... вы хотите такие совершенные художественные создания называть гротеском. На это я вам отвечу: „Пускай называется! Не все ли равно! Разве дело в названии?“». ³⁷ Следо-

³⁴ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Изд. 8-е, «Искусство», М.—Л., 1948, стр. 533.

³⁵ Там же, стр. 536.

³⁶ К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. «Искусство», М., 1953, стр. 256.

³⁷ Там же, стр. 255.

вательно, если не цепляться за отдельные слова, а брать смысл высказываний Станиславского, то мы найдем в них оправдание и признание законности художественных преувеличений, а отнюдь не специально гротеска, к которому он относился с большой критической осторожностью.

То, что проповедовали формалисты лет тридцать тому назад, вскоре вышло из литературоведческого обихода, но неожиданно и с новой силой воскресло в 1952 году. В этом году были сделаны известные указания о непростительности забвения сатиры в советской литературе, о том, что нам Гоголи и Щедрины нужны, что надо обратить серьезное внимание на изучение сатирического наследия и на разработку теории советской сатиры. За решение этих серьезных задач многие критики и литературоведы взялись с жаром и без достаточной предварительной подготовки. Неполнота, неясность, неразработанность теории и поэтики сатиры стали восполняться скороспелыми суждениями о преувеличении и заострении образов, такими терминами, как гротеск, удобными своей ни к чему не обязывающей неопределенностью в литературоведческом смысле.

Отражая современную путаную практику применения слова «гротеск» к художественной литературе, издаваемый ныне Академией наук СССР «Словарь современного русского литературного языка» дает такое определение: гротеск — «художественный прием в искусстве и литературе, основанный на чрезмерном преувеличении, совмещении резких контрастов».

Для каждого очевидно, что гротеск здесь определен так же, как обычно определяется гипербола. И преувеличения и контрасты свойственны гиперболе. Что же касается гротеска, то преувеличение отнюдь не является его обязательной чертой. Гротеск — искусственное, фантастическое построение сочетаний, не встречающееся в природе и обществе. Как видим, попытки определить литературный гротеск, узаконить гротеск в литературе пока ни к чему не привели. Ни современные литературоведы, ни даже современные ученые словари ничего не могут сказать конкретно о содержании этого понятия применительно к литературе;³⁸ место и значение его в научной терминологии остается неопределенным.

Если научная целесообразность термина «гротеск», ввиду крайне произвольного с ним обращения, остается во многих случаях сомнительной, то отрицательные последствия его неумеренного и неуместного употребления в характеристике, например, сатиры Гоголя и Щедрина проявились вполне очевидно.

³⁸ В настоящей статье речь идет только о реализме; проблема гротеска в романтическом искусстве требует особого рассмотрения.

Когда, вместо конкретного указания на элементы гротеска в сатирических щедринских образах (а эти элементы есть, например: градоначальники с фаршированной головой и головой-органчиком), пытаются представить гротеск в качестве основной художественной особенности щедринской сатиры,³⁹ то это объективно может быть квалифицировано только как грубое искажение художественных принципов сатирика, объяснить которое можно лишь неосведомленностью в его произведениях авторов этих суждений. Они превращают сатиру Щедрина в плод произвольной фантастики, выводят ее за пределы реалистического искусства. Щедрин резко протестовал против обвинений его в карикатурности образов. Легко представить себе, с какой резкостью протестовал бы он против попыток подвести его сатиру под понятие гротеска.

Пока ничто не убеждает в том, чтобы частое употребление слова «гротеск» в современной критике было вызвано какой-то органической потребностью, прежде не известной, и свидетельствовало бы о движении нашей эстетической мысли вперед. В большинстве случаев «гротеск» остается просто модным словечком, которое, несмотря на все усердие его приверженцев, не внесло ничего нового в понимание особенностей формы реалистической сатиры.

Прославляя гротеск и гиперболу, критики, о которых идет речь, естественно, всячески третируют требование правдоподобия, т. е. реалистической формы образа в искусстве, особенно в сатире. Но в самом ли деле правдоподобие в литературе является категорией, не заслуживающей внимания?

3

Справедливо, конечно, говорят, что подлинное реалистическое искусство не гонится за внешним правдоподобием. Однако это положение справедливо только в том смысле, что реализм не гонится за мелочным внешним, случайным правдоподобием, за правдоподобием любой частности, любой детали. И было бы большой ошибкой считать, что реалистическая верность образов в искусстве — дело второстепенное, не имеющее значения, не заслуживающее того, чтобы художник заботился о его соблюдении. Художественная правда и жизненное правдоподобие далеко не тождественные, но и не противоречащие друг другу понятия. Жизненное правдоподобие не исчерпывает художественной правды, но оно входит в нее как необходимый, обязатель-

³⁹ Марк Щеглов. Особенности сатиры Л. Н. Толстого, стр. 185.

ный элемент. Говорить о сущности, забывая о реалистической форме художественного типа, — это значит игнорировать специфику искусства, которое призвано раскрывать смысл явлений жизни не в абстрактных логических категориях, а в конкретных образах и картинах реального мира.

Непосредственно воспринимаемый человеческими чувствами образ вещи — это еще не вся вещь, но эта весьма существенная сторона вещи, не случайное, а внутренне обусловленное выражение вещи, отправной пункт в сложном процессе познания мира вообще, художественного познания в частности.

Юм и Кант, говорит В. И. Ленин, «принципиально отгораживают „явления“ от того, что является, ощущение от ощущаемого, вещь для нас от „вещи в себе“». ⁴⁰ Философские измышления насчет особых граней между тем и другим, основанные на недоверии к показаниям наших чувств, В. И. Ленин называет пустым вздором, вывертом, выдумкой. ⁴¹ Казалось бы, все это ясно без напоминаний, казалось бы, что эти положения марксистско-ленинской теории познания должны быть усвоены каждым, взявшим на себя задачу трактовать те или иные вопросы эстетики. А между тем на практике мы видим, как эти необходимые в деле научного исследования истины забываются и на их место выступают в своем подновленном виде кантианские суждения о принципиальной разнице между явлением и сущностью.

По учению Канта, сущность вещей, недоступная знанию, открывается вере; по учению его современных вольных и невольных последователей в эстетике, сущность вещей, не раскрывающаяся в явлениях, добывается при помощи чудодейственного «гротеска». Реальная форма вещей якобы маскирует их внутреннюю сущность, служит якобы помехой на пути познания, поэтому предлагается ломать эту форму, придумывать новую, создавать гиперболы, гротески и т. д.

Игнорировать правдоподобие образов, характеров, ситуаций в искусстве — это значит отрывать форму вещей от их содержания, явление от сущности, это значит порывать с материалистической эстетикой и следовать за идеалистической эстетикой символизма. В самом деле, разве проповедь гротеска как некоего ключа к тайникам сущности не совпадает с известными декларациями символизма?

Забора о реалистической форме художественных образов есть необходимое условие проникновения в глубь явлений, к их сущности. «Внутреннее просвечивание во внешнем и дает себя

⁴⁰ В. И. Ленин, Сочинения, т. 14, стр. 90.

⁴¹ Там же, стр. 91.

познать посредством последнего».⁴² Конечно, истина не есть начальное впечатление, но путь к ней в процессе художественного познания идет от явления к сущности, а не минуя, не в обход явления.

«Форма существенна. Сущность сформирована. Так или иначе в зависимости и от сущности...».⁴³ Это положение материалистической философии есть и положение материалистической эстетики.

Классическое определение реализма, сформулированное Энгельсом, включает обязательное требование реалистической верности образов: «... реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типических характеров в типических обстоятельствах».⁴⁴ Если в художественном произведении вообще не соблюдается правдоподобие образов, то такое произведение уже не относится к реалистическому искусству, так как оно не создает верной картины действительной жизни. «Писатель, — говорит М. Горький, — должен смотреть на своих героев именно как на живых людей».⁴⁵

Натурализм озабочен прежде всего сохранением внешнего, эмпирического правдоподобия. Достижение этого он считает основной задачей искусства. Для него психическая жизнь человека — это всего лишь жизнь физиологическая. Сводя все богатство проявления человека к физиологии, натуралист обедняет, упрощает и искажает изображаемую действительность. Но если чисто фотографическое правдоподобие натуралистов не делает подлинного искусства, то не делает его и нарушение всякого правдоподобия, как это свойственно всевозможным течениям декаданса.

Реализму равно чужды как произвольное декадентское отношение к реалистической форме, так и рабское натуралистическое копирование изображаемых явлений жизни. В эстетике реализма принцип жизненного правдоподобия означает свободу творческого создания картин и образов в конкретно-чувственных формах самой жизни.

В. Г. Белинский считал верность образного воспроизведения действительности первым требованием поэзии. Вот его замечательное суждение по этому вопросу: «Запоздалые эстетики утверждают, что „поэзия не должна быть живописью, потому

⁴² Гегель, Сочинения, т. XII, Госполитиздат, М., 1938, стр. 21.

⁴³ В. И. Ленин, Философские тетради. Госполитиздат, М., 1947, стр. 119.

⁴⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 163.

⁴⁵ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, Гослитиздат, М., 1953, стр. 117.

что в живописи все дело в верном изображении предмета, схваченного в одном известном моменте". Но если поэзия берется изображать лица, характеры, события, — словом, картины жизни, само собою разумеется, что в таком случае она берет на себя ту же самую обязанность, что и живопись, т. е. быть верною действительности, которую взялась воспроизводить. И эта верность есть первое требование, первая задача поэзии. О поэтическом таланте автора тут должно судить, прежде всего основываясь на том, до какой степени удовлетворяет он этому требованию, решает эту задачу. Если он не живописец — явный знак, что он и не поэт, что у него вовсе нет таланта. Но что поэзия не должна быть только живописью, — это опять другое дело, и с этим нельзя не согласиться». ⁴⁶ Поэтому не могут не вызвать в наше время возражения высказывания такого, например, рода: «На мой взгляд, художник, идущий по пути реалистического заострения образа, реалистического гротеска, находится на более верном пути, чем те, кто стремятся к обязательному внешнему правдоподобию». ⁴⁷ Этот вывод известного нашего советского художника-карикатуриста Б. Ефимова, по нашему мнению, ошибочен, во-первых, потому, что в нем (выводе) требования, уместные в узком жанре карикатуры, облечены в форму требования, предъявляемого вообще к реалистическому искусству, во-вторых, потому, что предлагается отдавать предпочтение гротеску перед правдоподобием.

Нет ничего ошибочнее такого противопоставления, высказанного в пользу гротеска и игнорирующего категорию правдоподобия как нечто, для реализма малозначущее. Реалистическая сатира вполне возможна и без гротеска (русская классическая сатира, как правило, успешно справлялась со своими задачами и без гротеска), но она невозможна при полном игнорировании правдоподобия. Гротеск только в том случае оправдывает себя в реалистическом творчестве, если он выступает одним из средств, а не основным средством, подсобным, а не главным орудием сатиры, если он является подчиненным элементом в такой художественной картине, которая в основе своей удовлетворяет требованию правдоподобия. Без этого условия гротеск — сплошной произвол, формалистические выкрутасы.

Следовательно, когда речь идет о допустимости нарушения правдоподобия в реализме, то законными и необходимыми могут быть признаны только частичные отступления от реального облика вещей, допускаемые во имя постижения более глубокой

⁴⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 317.

⁴⁷ Б. Ефимов. Оружие сатиры. — «Советская культура», 1955. № 47. 12 апреля.

сущности явлений, нежели та, которая доступна поверхностному взгляду, и оправданные особым характером изображаемых явлений. Чтобы нарушение правдоподобия не противоречило принципам реализма, служило познанию, объяснению и эстетической оценке явлений, оно должно быть мотивировано не только субъективными намерениями художника, но и — и это главное — свойствами объекта, подлежащего воспроизведению. Только всестороннее знание предмета и ясность идейных побуждений дают художнику право и возможность свободно определить сферу применения гиперболы, меру и способы ее художественного осуществления в соответствии с законами реализма.

Всякое нарушение жизненного правдоподобия, вызванное недостаточным знанием предмета, или неумением воспроизвести его образ, или пренебрежительным отношением к реалистической форме образа вообще, или, наконец, внушенное со стороны пропагандой о полезности гиперболы и гротеска, т. е. всякое нарушение принципа верности образного воспроизведения жизни, не имеющее глубокой объективной и субъективной мотивировки, является серьезным недостатком произведения. Это будет гипербола во имя гиперболы, т. е. формалистическое трюкачество.

Что же касается, в частности, сатиры, то она, как это представляется нам в лучших ее образцах, чаще прибегает к условным приемам, к нарушению правдоподобия, или, как говорил Чернышевский, «допускает утрировку»,⁴⁸ но именно *допускает*, а не на утрировке только основывается. Правдоподобие — закон реалистического искусства, нарушение правдоподобия — частное отступление от закона, не противоречащее реализму только при вполне определенных условиях.

Есть такие явления и есть такие идейно-эстетические задачи, которые делают гиперболу необходимой. Есть, наконец, такие дарования, которые способны сделать гиперболу законным и весьма эффектным оружием художественного слова. И только такая обусловленность, обусловленность характером объекта, задачи и дарования, порождает подлинно художественную гиперболу.

Так обстоит дело с жизненным правдоподобием в литературе, если подойти к нему с точки зрения принципов реализма. Подойдем, наконец, к вопросу с исторической стороны, помня, что история искусства служит основанием для теории искусства.

⁴⁸ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений. т. III, стр. 18.

Нередко приходится слышать заявления о том, что будто бы литературе советской, в отличие от литературы прежних эпох, должна быть особенно присуща тенденция к художественным преувеличениям, что метод социалистического реализма открывает для этого больший простор. Так ли это? Конечно, метод социалистического реализма, базирующийся на самом передовом научном мировоззрении, является великой предпосылкой для роста мастерства писателей. Но значит ли это, что должны также расти и художественные преувеличения?

«Метод социалистического реализма, — пишет Я. Е. Эльсберг, — предоставляет писателю гигантские и еще невиданные творческие возможности преувеличения и заострения образа».⁴⁹ Этот вывод, по нашему мнению, является следствием некритического увлечения принципом преувеличения и не имеет историко-литературного и теоретического оправдания. Нетрудно показать, что метод художественного познания жизни, совершенствуясь в своем историческом развитии, все более отходил от резких преувеличений.

Гиперболизм является обязательной чертой раннего эпоса народов; с большой яркостью сказался он, например, в русском богатырском эпосе. Исполинские формы здесь служат не только выражением собственно физической мощи прославляемых народом героев; они вместе с тем выступают в качестве своеобразной поэтической метафоры для характеристики духовных свойств героя. Пословица «в здоровом теле — здоровый дух» понималась на этой ранней стадии народного поэтического мышления в том наивно-реалистическом смысле, что богатырство считалось уже достаточно исчерпывающей характеристикой положительного героя. «Физическая мощь есть первый момент сознания жизни и ее очарования; и вот является бесконечный ряд сильных, могучих богатырей и витязей, которые выпивают по ведру вина, закусывают целым бараном, а иногда и быком».⁵⁰

В дальнейшем своем историческом развитии искусство, отражая прогресс материальной и духовной жизни, все более овладевало знанием общества, природы и личности, совершенствовало эстетические отношения к действительности, и в связи с этим постепенно отпадала необходимость во внешнем гиперболизме, уступавшем место психологическому анализу. Исполинские формы, присущие образам гомеровского эпоса,

⁴⁹ Я. Эльсберг. Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира. стр. 132—133.

⁵⁰ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., стр. 507.

народным былинам, литературе эпохи Возрождения, исчезли в искусстве критического реализма и социалистического реализма; метод психологического анализа открыл неограниченные возможности для обрисовки человеческих характеров, подчинив себе гиперболу и применив ее преимущественно к явлениям, имеющим не количественную, а качественную меру, т. е. к свойствам человеческого характера. Гиперболизм, обращенный на внешний вид явлений, на их размеры, современному читателю покажется неуместным, грубым, непоэтичным.

Точно так же и в сатире. Она в своем историческом развитии все более отходила от преувеличения, выраженного во внешней форме, все более совершенствовала приемы обработки материала. Конечно, и в более позднее время можно назвать сатириков, более склонявшихся к преувеличению, чем какой-либо отдельно взятый сатирик предшествующего времени. Сравните, например, сатиру Грибоедова и Щедрина или Маяковского. Но взятая в общей массе сатира в своей исторической эволюции идет по пути смягчения гиперболических и гротескных форм. Достаточно взять, с одной стороны, Рабле и Свифта, а с другой, Гоголя и Щедрина, чтобы явно ощутить эту тенденцию.

Новорожденный Гаргантюа у Рабле ежедневно выпивает молока от 17 913 коров. Свифт изображает великанов и лилипутов, из которых первые в 12 раз больше, а вторые в 12 раз меньше нормальных людей. Гиперболизм у Рабле и Свифта, достигающий фантастических размеров, сродни гигантизму раннего народного богатырского эпоса. У позднейших сатириков, например Гоголя, Щедрина, Диккенса, гиперболизм внешних форм проявляется и не в такой степени и не так часто; он не составляет резкой черты стиля, уступая место разносторонней обрисовке социально-психологических типов.

Уместно напомнить мысли Белинского о том, что русская сатира, исторически развиваясь, все реже переходила в преувеличение и карикатуру, становилась более натуральной по мере того, как становилась более поэтической. «В баснях Крылова сатира делается вполне художественною; натурализм становится отличительною характеристическою чертою его поэзии. Это был первый великий натуралист в нашей поэзии».⁵¹

Художественное преувеличение и карикатура, сохраняясь как особенность сатирического стиля, у более поздних сатириков выступают менее резко, так как их поэтика обогащается все новыми и более тонкими приемами и средствами сатирического письма.

⁵¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 290

В своем историческом развитии сатира совершенствовала свои изобразительные средства не только за счет накопления собственно сатирической традиции. В меньшей мере она вбирала в себя опыт реализма вообще. Чтобы отрицать определенные явления жизни с той силой страстности и художественного совершенства, как это мы видим у Гоголя и Щедрина, надо было обладать не только высоким гражданским сознанием, но и высоко развитым эстетическим чувством, носить в своем сердце идеал прекрасного. Сатирическое искусство Гоголя и Щедрина формировалось на основе высших эстетических достижений своего времени, связанных с деятельностью Пушкина и Белинского. Влияние Пушкина на Гоголя было более сильным, чем влияние всех предшествующих сатириков, взятых вместе. Щедрин отправлялся в своем развитии ближайшим образом не только от Гоголя, но и от Пушкина, не как автора сатирических стихотворений, а как поэта, сделавшего гигантский шаг в искусстве реалистического слова, в практической разработке критерия прекрасного, в культуре эстетического чувства.

Те, кто много говорят и пишут о гиперболе и гротеске как основных особенностях поэтики Гоголя и Щедрина, оставляют в тени самое существенное. Гипербола и гротеск не составляют чего-либо специфического в художественной манере Гоголя и Щедрина в сравнении с сатириками вообще. Сила сатиры Гоголя и Щедрина связана не с гиперболой и гротеском, а с тем, что они поставили на службу социальной сатире весь богатейший арсенал изобразительных средств критического реализма и прежде всего метод психологического анализа, сохранив гиперболу и гротеск на правах существенных, но все же подчиненных средств изображения.

4

Возникает вопрос: почему же, вопреки очевидным историко-литературным фактам и принципам реализма, пристрастие к необыкновенному, исключительному, гиперболическому, гротескному получило в последнее время такое широкое распространение?

Это связано прежде всего с тем неверным пониманием типического в литературе и искусстве, которое получило сильное распространение в 1952—1955 годах. Тезис о том, что типическим является не только наиболее распространенное, был в выступлениях некоторых критиков подменен утверждением, что наименее распространенное и есть типическое, и послужил поводом для разного рода схоластических суждений и выводов,

оторванных от живой и многообразной картины проявления типического в искусстве.

Прежняя односторонность — понимание типического как среднестатистического — сменилась новой односторонностью — пониманием типического как исключительного. Представление о случайном как противоположности необходимому исчезло. Категории распространенности, обыденности, обыкновенности стали изгоняться из представлений о типическом, объявляться несущественными и даже прямо «вредными» для понимания проблемы.

Декадентски-аристократическое презрение к обыкновенному, массовидному как недостойному искусства дошло в ряде печатных высказываний до провозглашения случайного, исключительного более всего или даже единственно достойными искусства. Это заблуждение, непростительное с точки зрения принципов реализма, принципов народности искусства, не получило надлежащего отпора и только с течением времени стало несколько ослабевать. Прочность этого заблуждения отчасти можно объяснить и тем, что оно опиралось на другое заблуждение, коснувшееся известной части литераторов, — «на культ личности». Исключительная личность, противопоставляемая обыкновенной личности, оказывалась в трактовке некоторых людей наиболее достойной или даже единственно достойной стать героем художественного произведения. Наименее распространенное, исключительное стало прославляться как выражение наиболее полной сущности явлений; а распространенное, обыкновенное, с навешенным на него ярлыком «среднестатистического», стало третироваться как нечто недостойное быть объектом подлинного искусства, объявлялось достоянием натурализма.

Но вот вопрос: если наиболее распространенное не выражает сущности, то чем же оно вызвано к жизни, почему оно получило распространение? Разве повторяемость явления не есть лучшее доказательство его исторической необходимости? Считать наиболее распространенное несущественным или хотя бы менее существенным для понимания объективной действительности — это значит начисто порывать не только с материалистической эстетикой, но и с материализмом вообще. Это значит стать на путь отрицания каких-либо объективных закономерностей.

Не всякое редкое, исключительное явление типично, оно может быть просто случайным, тогда как массовидное не может не быть типическим. Исключительное, малораспространенное бывает типическим только при условии, если оно является

лишь качественно более высокой степенью массовидного, или уже было массовидным (отживающие явления), или еще будет массовидным (нарождающиеся явления). Если исключительное, необыкновенное не удовлетворяет этим условиям, то оно остается просто случайным.

Следовательно, категория количества, массовости, распространенности в том или ином виде обязательно включается в содержание понятия о типическом. Противопоставлять типическое массовидному со всех точек зрения нелепо. Другое дело, конечно, что количественная сторона, повторяемость явлений не исчерпывает типического, которое имеет и другую, качественную сторону, измеряемую степенью силы, глубины, прочности того или иного признака. Необыкновенная личность характеризует силу той или иной идеи, того или иного морального свойства по уровню развития, обыкновенная личность — по масштабам распространения. И то и другое является равно необходимым, чтобы дать художественное представление о свойствах социальной группы, класса, нации. Художник, в зависимости от задачи, которую он перед собой ставит, или от свойств своего дарования, может отдавать предпочтение типическому то в необыкновенной, то в обыкновенной форме. Вообще же говоря, предпочтение необыкновенного обыкновенному в искусстве — не более как предрассудок.

Изображение выдающейся личности, которая является живым воплощением идеала прекрасного человека, имеет, конечно, большое значение. Создание ярких художественных образов самого высокого героизма и морального благородства было и остается одной из важнейших задач деятелей искусства. Но искусство не может ограничиться решением одной этой задачи. Общество должно узнавать в искусстве не только о том, как далеко оно может пойти или уже пошло в лице немногих своих представителей, но и о том, в каком состоянии пребывают целые классы и социальные группы, на какой стадии развития находится масса. Не зная этого, нельзя успешно решать задачи общественного преобразования. С другой стороны, когда речь идет об изображении отрицательных явлений жизни, то в этом случае еще менее оснований для ограничения задач искусства воспроизведением крайних носителей пороков, исключительных злодеев, у которых социальный, классовый порок осложнен личной дегенеративностью, относительно сущности которых не может быть двух мнений и которые поэтому, как правило, находятся в ведении уголовного суда, а не искусства. Последнее, являясь более тонким орудием общественного сознания, должно прежде всего раскрывать те пороки, которые принорав-

ливаются к общественному организму и далеко не всегда несут на своем челе явное клеймо порочности. Именно такие обыкновенные пороки и являются основным объектом социальной сатиры.

Те, кто казнят обыкновенное и распространенное, часто ссылаются на Чернышевского, сказавшего, что «необыкновенная личность самое лучшее выражение человека и человеческой природы вообще», что такие личности «сильными жестами выказывают то, что, хоть часто слабыми, едва заметными чертами, выказывается в каждом человеке», что в этих личностях «выказывается, только резче, нежели в других, какая-нибудь существенная черта народного характера».⁵²

Но ссылающиеся на эти слова почему-то не замечают, что в определении Чернышевского необыкновенная личность есть лишь наиболее яркое воплощение того, что свойственно многим обыкновенным людям, и что, следовательно, категория распространенности обязательно включается в определение типичности необыкновенной личности. Это во-первых. А во-вторых, Чернышевский отнюдь не призывал показывать в искусстве только необыкновенные личности. Напротив того, он отстаивал преимущественное право обыкновенной личности на представительство в искусстве.

В той же статье Чернышевского «Критический взгляд на современные эстетические понятия», несколько ниже только что цитированного рассуждения о необыкновенной личности, читаем: «Предрассудок, что искусство должно изображать „героев“, теперь уже сильно ослабевает; „герой“ остается почти только в трескучих романах: у Диккенса и Теккерея нет героев, а есть очень обыкновенные люди, которых каждый из нас встречал десятками на своем веку. Лежачего не бьют, потому и мы не будем ратовать здесь против пристрастия к „необыкновенным“ личностям в романах и в эстетике».⁵³

Примечательно, что пристрастие к необыкновенным личностям в романах и эстетике Чернышевский считал поверженным, «лежачим» предрассудком, против которого уже не стоит ратовать. Однако через сто лет предрассудок этот вдруг опять напомнил о себе, пытается встать на ноги.

Ссылаются также на сатирические типы Гоголя и Щедрина, считая их образцом исключительного, необыкновенного в литературе. Полагают при этом, что тот и другой преследовали зло выдающееся, заботились прежде всего о том, чтобы воплотить в образах самые крайние мерзости самодержавно-крепостниче-

⁵² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 139.

⁵³ Там же, стр. 156.

ского режима, интересовались преимущественно теми лицами, которые не часто встречались, но у которых порок принял исключительные размеры и потому с наибольшей силой проявлялась порочность обличаемого класса. Да, Гоголь и Щедрин умели талантливо использовать в обличительных целях и редкие экземпляры порочности. И все же не сюда было направлено их основное внимание. Они вполне справедливо считали наиболее страшным не то зло, которое вырастало до огромных размеров в немногих индивидуальностях, а прежде всего то, которое распространилось среди многих, стало нормальным свойством класса. Когда речь идет об отживающих эксплуататорских классах, то их основная порочная сущность с наибольшей силой выражается именно в массовости зла; большая степень распространенности зла и есть наиболее достоверное свидетельство несправедливости всего социального строя.

Революционизирующее значение сатиры Гоголя и Щедрина связано не только с глубиной, но и с широтой захвата, с гениальным разоблачением именно массовости, обыкновенности, привычности социального зла как закономерного порождения господства эксплуататоров. Мнение о том, что «исключительность характеров и обстоятельств оказывается в произведениях Гоголя наивысшей типичностью»,⁵⁴ не отличается ни новизной, ни верностью обобщения. Если и встречается исключительность в персонажах Гоголя и Щедрина, то она относится к поэтической форме образа, а не к заключенной в нем реальной сущности. Гоголь и Щедрин, наделяя персонаж некоторыми резкими, исключительными чертами, всегда сохраняют за ним свойство быть верным представителем широкой родственной среды. Гоголь и Щедрин имеют своим объектом самое массовидное, обыденное, распространенное, но, чтобы приковать к нему внимание, нередко показывают его в необычной форме. Обыкновенность характеров и обстоятельств, обрисованных с исключительной яркостью и рельефностью, придает сатирическим типам Гоголя и Щедрина высшую типичность. Гиперболические формы в их произведениях вызваны не исключительностью, а, напротив, обыкновенностью изображаемых явлений.

Попытаемся рассмотреть это более обстоятельно.

5

Давно и справедливо замечено, что в сатире чаще приходится встречаться с художественными преувеличениями, нежели в несатирических произведениях. Хотя и здесь, как уже

⁵⁴ В. Е р м и л о в. Некоторые вопросы теории советской драматургии. О гоголевской традиции. «Советский писатель», М., 1952, стр. 52.

было отмечено выше, мера преувеличения сильно колеблется у сатириков различных эпох и у отдельных сатириков одной эпохи, все же яркий гиперболизм остается одним из отличительных признаков поэтической формы сатирического произведения.

Чем объяснить такое явление? Обычно заявляют, что сатира «имеет право» на резкое преувеличение. Однако недостаточно разъяснено, почему именно сатира имеет право на большее преувеличение, каковы объективные основания для такого права.

«Сатирическое преувеличение и заострение, — пишет Я. Е. Эльсберг, — было органическим свойством писательского дарования, внутренней потребностью Гоголя и Щедрина»⁵⁵.

Мы не находим такое объяснение генезиса поэтических преувеличений в сатире вполне достаточным. Конечно, чтобы создавать сатирические произведения, надо обладать соответствующим дарованием. Точно так же, чтобы писать драмы или стихи, надо иметь особый род дарования. Но поскольку история дает нам повторяющийся ряд дарований определенного рода и в результате этого возникает особый вид искусства, то это не только позволяет, но и обязывает изучать общие особенности данного искусства, отправляясь прежде всего от его закономерностей, от его специфики, а не только от свойств дарования его отдельных представителей. Не выяснив общего, нельзя распознать индивидуального.

Отмеченное Я. Е. Эльсбергом свойство дарования Гоголя и Щедрина может быть распространено и на Рабле, Сервантеса, Свифта, Диккенса, т. е. на сатириков вообще. Значит, дело уже не только в даровании, в субъективной «внутренней потребности» отдельного писателя, а в специфике, в объективной природе сатирических произведений. В поэтике сатириков есть то общее, что возникает у них независимо друг от друга, что является не следствием подражания, а выражением закономерностей эстетического воплощения действительности в сатире, нормами сатирической художественной организации материала. Одной из часто встречающихся особенностей сатирической поэтики и является гипербола. Конечно, эта особенность у каждого сатирика по-разному преобразуется, преломляется, индивидуализируется, но тем не менее она сообщает поэтическим голосам сатириков особый тембр.

Поэтому и выяснение генезиса гиперболы следует начинать с наиболее общих причин, не зависящих от индивидуальных

⁵⁵ Я. Е. Эльсберг. Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира, стр. 127.

особенностей того или иного сатирика и коренящихся в специфических свойствах сатиры и в самом объекте сатиры, в свойствах того материала, с которым имеет дело сатирик и который неизбежно должен проявить себя в своеобразной поэтике, предписать свои особые черты стилю. Конечно, один и тот же объект получит различное поэтическое выражение в произведениях различных творческих индивидуальностей. «Стиль — это человек».

«Но если мы, — писал К. Маркс, протестуя против регламентаций, предписываемых литераторам прусской цензурной инструкцией, — оставим даже в стороне всё субъективное, а именно, то обстоятельство, что один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах и превращает свои различные стороны в столько же различных духовных характеров, то разве характер самого предмета не должен оказывать никакого, даже самого ничтожного, влияния на исследование?... И разве способ исследования не должен изменяться вместе с предметом? Разве, когда предмет смеётся, исследование должно быть серьёзным, а когда предмет тягостен, исследование должно быть скромным? Вы, стало быть, нарушаете право объекта так же, как вы нарушаете право субъекта. Вы понимаете истину абстрактно и превращаете дух в судебного следователя, который сухо её протоколирует».⁵⁶ Свобода всякого исследования, в том числе и художественного, состоит в том, чтобы считаться и с правом субъекта и с правом объекта, т. е., как это свойственно гениям, «говорить языком самого предмета, выражать своеобразие его сущности», относиться ко *всякой вещи* так, как того требует *сущность самой вещи*».⁵⁷

Объект социальной сатиры во многом предопределяет приемы и средства художественного изображения и, в частности, применение гиперболы.

Однако обусловленность гиперболы материалом сатиры нередко трактуется ошибочно. Так, в литературе о Гоголе и Щедрина, начиная с современной им критики и по настоящее время, встречаются утверждения, что они рисовали ужаснейших злодеев и негодяев. Один из методов реакционной критики в борьбе против Гоголя и Щедрина заключался именно в истолковании созданных ими сатирических типов как вопло-

⁵⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, изд. 2-е, 1955, стр. 7—8

⁵⁷ Там же, стр. 7.

щения уродливых исключений, крайних проявлений личной порочности. Делалось это с явным или скрытым намерением лишить их сатиру присущей ей широкой социальной основы. Об этом можно было бы и не вспоминать, но дело в том, что и теперь еще, без прежних враждебных намерений, некоторые из современных исследователей склонны считать, что в сочинениях Гоголя и Щедрина, как в анатомическом музее, собраны различного рода уродства и ненормальности. В связи с этим гиперболическая форма сатирических образов рассматривается как простое следствие отображаемых уродливых и исключительных явлений и типов.

Хотя такое объяснение поэтических особенностей сатиры Гоголя и Щедрина кажется на первый взгляд убедительным, оно тем не менее порождено исповедительным смещением предмета изображения со способом изображения. Считать, что Гоголь и Щедрин воплощали в создаваемых ими типах исключительные социальные пороки, это значит извращать сущность их сатиры, это значит сближать их с либеральными обличителями, изображавшими разного рода случаи уголовного характера, место которых, по определению Щедрина, в хронике происшествий «Полицейских ведомостей», а не в литературе.

В действительности же сатирические персонажи Гоголя и Щедрина — всегда верные представители целого сословия, класса. Оба сатирика совершенно сознательно ставили себе задачу показать не только крайние проявления социального зла, но и степень его распространения.

Чтобы социальный порок, широко распространенный, определяющий природу целого класса, примелькавшийся, ставший обыденным, был угадан всеми, дошел до сознания и чувства читателя, он должен быть резко очерчен, ярко озаглавлен, сильно подчеркнут в своей основной сущности. Так именно обстоит дело в сатире Гоголя и Щедрина.

Объяснить необходимость, закономерность необыкновенной, гиперболической формы показа обыкновенных явлений — это значит коснуться самого главного в генезисе гиперболы в социальной сатире.

Верность действительности и обращение к «толпе» Белинский считал одной из основных особенностей творчества Гоголя и его ближайших последователей. Чернышевский отмечал, что в «Ревизоре» и «Мертвых душах» выведены «характеры — обыкновенные, встречающиеся на каждом шагу».⁵⁸ Это утверждение

⁵⁸ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 29.

было направлено против тех реакционных критиков, которые обвиняли Гоголя в том, что он рисует якобы исключительных извергов, пытались истолковать типы гоголевской сатиры как воплощение крайней порочности отдельных лиц и тем самым извратить объективный смысл гоголевской сатиры, заключавшийся в разоблачении не частных пороков, а самой социальной природы господствующих классов.

Гоголь, хотя он и не всегда вполне осознавал политические намерения реакционной критики, тем не менее правильно чувствовал смысл этих обвинений. Он разъяснял, что изображаемые им герои вовсе не злодеи, что это господа, каких много на свете, что это повседневные характеры, которыми кишит жизнь. «Герои мои вовсе не злодеи...», — писал он. — Мне бы скорей простили, если бы я выставил картинных извергов; но пошлости не простили мне».⁵⁹

Все это в полной мере относится и к героям сатиры Щедрина. Как и сатира Гоголя, сатира Щедрина бичевала не отклонения от узаконенных норм своего времени, а самые эти нормы, осуждаемые с точки зрения революционно-демократического идеала, не личные, а классовые пороки, не частные злоупотребления, а всю массу зла, которое было закономерным следствием социально-политического строя жизни того времени, признавалось нормальным и охранялось законом. В своих произведениях Щедрин рисовал именно таких людей, которые были нормальными, типичными представителями господствующих классов, численно преобладали в этих классах.

Чернышевский писал, что «Губернские очерки» вовсе не задаются целью обличать дурных чиновников, а являются правдивой художественной картиной среды, в которой заклеянные сатириком отношения не только возможны, но даже необходимы. Это положение верно не только в отношении «Губернских очерков», но, и еще более, в отношении последующих сатир Щедрина, написанных в пору его высшей идейной и художественной зрелости.

Щедрин не отказывался и от изображения самых крайних, уродливых проявлений социального строя, он заклеил печатью своей сатиры невежество, самодурство и жестокость высшей царской бюрократии, губернаторов, министров и царей. Вместе с тем он неоднократно указывал, что его сатира имеет в виду не личности, а всю совокупность явлений, что его интересуют прежде всего не исключительные натуры, а массовые типы господствующих классов, заурядные устроители буднич-

⁵⁹ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 243.

ных отношений современности, типы, которые в совокупности разъясняют типические черты общественного положения.⁶⁰ Вот наиболее развернутое высказывание сатирика на этот счет:

«Средний человек, человек стадный, вырванный из толпы — вот достояние современной беллетристики. Взятый сам по себе, со стороны своего внутреннего содержания, этот тип не весьма выразителен, а в смысле художественного произведения даже груб и не интересен; но он представляет интерес в том отношении, что служит наивернейшим олицетворением известного положения вещей... Как выразители общей физиономии жизни, эти люди неоцененны, и человек, желающий уяснить себе эту физиономию, должен обратить взоры... именно на тех „стадных“ людей, которые своими массами гнетут всякое самостоятельное проявление человеческой мысли. В этом случае, самая „стадность“ не производит ущерба художественному воспроизведению; нет нужды, что эти люди чересчур похожи друг на друга, что они руководятся одними и теми же побуждениями, а потому имеют одну или почти одну и ту же складку, и что всё это, вместе взятое, устраняет всякую идею о разнообразии типов: ведь здесь идет речь собственно не о типах, а о положении минуты, которое выступает тем ярче, чем единодушнее высказывается относительно его лагерь, видящий в чечевичной похлебке осуществление своих идеалов» (X, 530—531).

Таким образом, и Гоголь и Щедрин стремились прежде всего отразить массовидные типы, повседневные характеры. Гоголь свое художественное внимание сосредоточил на обрисовке характеров, а освещение типических обстоятельств достигалось в связи с исполнением этой задачи. Поэтому, хотя сам Гоголь видел причину социальных бедствий в испорченности общественных нравов, сатира его объективно имела значение приговора над всем социально-политическим строем крепостнической России. То, к чему Гоголь подводил читателя объективным смыслом своей сатиры, Щедрин сознательно сделал отправным положением своей сатиры. Он был свободен от гоголевских иллюзий о возможности нравственного исправления людей при существующем общественном строе, он настолько признавал правильной пословицу «было бы болото, а черти будут», что никаких исключений в обратном смысле не допускал. В связи с этим свое художественное внимание Щедрин сосредоточил на освещении типических обстоятельств, а обрисовка характеров была подчинена этой задаче, типы служили воплощением и иллюстрацией общего положения.

⁶⁰ См., например, т. X, стр. 57; т. XIII, стр. 266—267; т. XIV, стр. 268.

В связи с этим же гоголевская тенденция к изображению «господ, которых много на свете», была не только полностью унаследована Щедриным, но и в сильнейшей мере развита. Для Щедрина еще в большей мере, чем для Гоголя, характерно стремление показать социальный порок, осуществленный «в целой массе лиц» (XIII, 149), охватить преобладающие типы господствующих слоев общества, типы, которые определяют собой общественно-политическую физиономию класса или социальной группы. Вот почему тот или иной социальный тип у Щедрина обычно представлен в целой массе разновидностей, окружен толпой себе подобных, что запечатлено и в заглавии ряда произведений («Господа ташкентцы», «Господа Молчалины», «Господа Головлевы»). О социальных типах, которые преимущественно привлекали его внимание, Щедрин говорил, что это «стадные люди», люди «пригнетенные прахом прошедшего», люди «злые сердцем, но нищие разумом» (XIV, 268, 327).

До сих пор не прекращаются споры относительно психологизма в сатире. Одни считают особенностью или недостатком сатириков, в частности Гоголя и Щедрина, слабое развитие в их произведениях психологического анализа, отсутствие развивающихся характеров. Другие находят такой упрек совершенно неосновательным.

Конечно, нет никаких оснований упрекать, например, Гоголя и Щедрина в слабом владении методом психологического анализа. И тот и другой показывают примеры достаточно высокого мастерства в этой области. Однако нельзя и отрицать того факта, что психологический анализ в их методе не играет такой роли, какую он играет, например, у Льва Толстого, Достоевского или Чехова. Разгадку вопроса надо искать в природе объекта. Сатире чаще приходится иметь дело с немногосложными, неподвижными, неразвивающимися характерами, которые не представляют достаточной почвы для сложного психологического анализа. В свое время Чернышевский, возражая тем, кто обвинял сатириков в недостатке развития характера действующих лиц, спрашивал: «Как же такое лицо будет развивать перед вами свой характер в художественном произведении, когда не развивает его в действительности?». И отвечал, что если натура действующих лиц «такая, что нечему в ней развиваться, они и не должны развиваться».⁶¹

Но какое все это имеет отношение к вопросу о гиперболе? Самое непосредственное. Дело в том, что одна и та же мера

⁶¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 807, 808.

художественного преувеличения по-разному проявляется и воспринимается в зависимости от того, какие характеры изображает писатель: многосторонние, развивающиеся, богатые внутренним положительным содержанием или же, наоборот, плоские, скудные, пошлые.

6

Художественное преувеличение бывает менее ощутительным, когда оно захватывает целую область страстей, чувств, переживаний, черт характера и является в таком случае гармоническим. Именно так бывает, когда художник изображает сложные, богатые, развивающиеся натуры. Преувеличение здесь не бросается резко в глаза, не поражает необычностью образов, так как оно идет в том направлении, которое соответствует представлению о бесконечном процессе человеческого совершенствования.

И совсем другое дело, когда художник, прибегая к той же степени преувеличения, задается целью выделить ту или иную отдельную страсть, черту характера, заострить тип в одном направлении. В этом случае образ принимает дисгармоническую, гиперболическую и порой карикатурную форму. Именно так бывает в сатире, когда писатель преувеличивает отрицательные черты внутренне бедных характеров.

Гоголь очень верно подметил ту разницу впечатлений, которую влечет за собою яркое, «очищенное» изображение, с одной стороны, лучших и, с другой, низких свойств человеческого характера. В первом случае, говорит он, упрекают писателя в преувеличении, во втором уже — в карикатуре.⁶²

Вот почему, между прочим, в сатире, показывающей «типы пустоты или одичалости»,⁶³ так естественен бывает переход к уподоблениям человека животному. Это находит свое выражение и в семантике имен (Скотинины в «Недоросле» Фонвизина), и в прямых указаниях на «свинные рылы вместо лиц» («Ревизор» Гоголя), на «смешение человеческого образа с звериным» («Пестрые письма» Щедрина, XVI, 382), и в создании целых сатирических эпопей и сказок, в которых животные и звери действуют наравне с людьми или вместо них. Черты животности в данном случае не только сатирическое клеймо, накладываемое на человеческий облик волею художника, но и

⁶² Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 403—404.

⁶³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 35.

закономерный результат, к которому ведет сатирическая типизация отрицательных человеческих характеров.

Поясним это примерами. Художественная литература создала множество замечательных образцов прекрасной, возвышенной любви. В образах Ромео и Джульетты Шекспир представил страсть, облагороженную человеческим чувством, в размерах, преувеличенных относительно обычных, повседневных ее проявлений; но преувеличение здесь как-то не замечается, оно воспринимается нами в качестве естественного выражения переживаний сильной личности.

И сравним Щедрина. В очерке «Русские гулящие люди за границей» он показывает дворян, совершающих поездки за границу ради личных, весьма примитивных удовольствий. Сатирик называет такой тип людей «желудочно-половыми космополитами» и вслед за тем «жеребчиками». В этом определении есть, конечно, преувеличение, но едва ли большее, чем в примере из Шекспира. Резкая разница проистекает, следовательно, от того, что один ярко выставил очеловеченную страсть, предел совершенствования и развития которой безграничен, а другой — низкую страсть, оставшуюся на уровне чисто биологических влечений, что и позволяет совершенно закономерно завершить характеристику данного человеческого типа уподоблением его животному.

Можно было бы привести и еще немало примеров, подтверждающих, что так называемые преувеличения у Щедрина выполняют ту же функцию — выделение характерного, что и у других писателей-реалистов, но при этом, в силу специфики объекта, часто дают резко отличные художественные последствия, резче бросаются в глаза.

Таким образом, нередко то, что кажется в сатире преувеличением и обычно объясняется особенностями творческого метода автора, в действительности проистекает из природы объекта и связано не с мерой, а лишь со своеобразием проявления принципа преувеличения.

Но, проследившая дальше связь между объектом и поэтикой сатиры, мы приходим к выводу, что сатира отличается не только своеобразным проявлением приема преувеличения, но и большей частотой и мерой его применения. К этому побуждает опять-таки сам материал действительности, с которым сатирику приходится иметь дело.

В среде политически господствующих, но исторически отживающих, деградирующих классов неизбежно массовое появление людей, обремененных грузом устаревших традиций, затверженных моральных догм, людей, утративших способность

к духовному развитию. Искерпавшая себя социальная форма жизни наложила на них известный штамп, сделала их похожими друг на друга, нивелировала, обезличила, приглушила их индивидуальные задатки. Гоголь указывал, что его сатирические герои — это «господа, которых много на свете, которые с вида очень похожи между собою», а потому они «страшно трудны для портретов».⁶⁴ С этим признанием удивительно точно совпадает замечание Щедрина о своих героях, о «стадных» людях, которые в смысле художественного воспроизведения грубы и неинтересны, так как «чересчур похожи друг на друга» (X, 531), «как будто отлиты в одну форму» (IV, 324); весь традиционный уклад их жизни — это, по выражению Щедрина, плотно скупившийся навоз, который «ничем не разобьешь» (XVIII, 196).

Гоголь и Щедрин в своих высказываниях обращают внимание на две основные трудности художественного изображения, вытекающие из природы избранного ими объекта — массовидных, повседневных характеров. Во-первых, это трудность их художественной индивидуализации, преодоления их безликости. Во-вторых, господствующее общество, в массе своей состоящее именно из таких людей, не только не признает всей пошлости этих людей, а, напротив, возводит эту пошлость в степень добродетели, освящаемой традицией, моралью и охраняемой законом. Восстановление нормального взгляда на вещи, преодоление духовной слепоты, выставление пошлости, прячущейся под личиной официально утвержденной добродетели, на «всенародные очи», как говорит Гоголь, — это задача не только трудно достижимая, но и далеко не безопасная.

Трудно выполнимая задача художественной индивидуализации отрицательных повседневных, массовидных явлений жизни заключается, следовательно, в том, чтобы рельефно обрисовать пошлость, не изменив ее сущности, сделав ее заметной для всех. Гоголь с непревзойденным мастерством справлялся с этой задачей. Выпуклое и яркое обнаружение «пошлости пошлого человека», всей тины мелочей, опутавших земную жизнь, он считал своим главным свойством.

Для того чтобы «вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем»,⁶⁵ чтобы обнаружить ярко то, что «ускользает и прячется от света»,⁶⁶ чтобы «озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее

⁶⁴ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 24.

⁶⁵ Там же, т. VIII, стр. 292.

⁶⁶ Там же, т. VI, стр. 242.

в перл создания»,⁶⁷ — для всего этого, говорил Гоголь, нужна крепкая сила неумолимого резца, нужно много глубины душевной и дерзания, необходимо, по словам Щедрина, как бы продолжавшего мысль Гоголя, «большое участие воображения» (XX, 307).

В. В. Виноградов так характеризует стиль Гоголя:

«Вопрос о стиле изображения „всей страшной, потрясающей тины мелочей, опутавшей жизнь“, „всей глубины холодных, раздробленных повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога“... имеет две стороны: с одной стороны, изображение жизненной „тины мелочей“ в реалистическом свете требовало широкого использования бытовой, повседневной речи. С другой стороны, освещение и обобщение внутреннего смысла и цели „горькой и скучной дороги“ требовало иных красок, иных — более высоких — форм словесного выражения».⁶⁸

Сама обыкновенность сатирического объекта толкает художника к необыкновенному показу, к необычной костюмировке и, в частности, к большему преувеличению, чтобы примелькавшееся, обыденное и потому незаметное стало зримым, было замечено. Мы, таким образом, приходим к проблеме необыкновенного художественного воплощения обыкновенной сущности. Вот замечательная формула Гоголя на этот счет: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».⁶⁹

Это сказано не специально о гиперболе, но трудно назвать более удачное эстетическое обоснование для отступлений от внешнего правдоподобия в искусстве и, следовательно, для гиперболы. В только что приведенных словах Гоголя, по нашему мнению, заключается самая принципиальная, самая глубокая объективная мотивировка гиперболы. Но надо иметь в виду и еще одно весьма важное обстоятельство. Форма художественного произведения создается не только сообразно с сущностью объекта и идейным замыслом автора, но и с целью овладеть вниманием читателя, «завлечь» его. Чернышевский называл это «обыкновенной заботой искусства».⁷⁰ Достоевский же, например,

⁶⁷ Там же, стр. 134.

⁶⁸ «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. III, Институт языкознания АН СССР, М., 1953, стр. 41 (курсив мой, — А. Б.).

⁶⁹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 54.

⁷⁰ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 273.

считал «занимательность» высшим принципом своей поэтики.⁷¹ Что касается Щедрина, то он решительно высказывался против произведений «сухих» и «скучных» (XVIII, 217, 222), говорил о необходимости писать так, чтобы было интересно для большинства читателей.

Если принять во внимание эту постоянную заботу искусства о формах, интересовавших читателя, то станет понятно, что сатирик чаще других писателей вынужден прибегать к особым, специфическим средствам живописания.

Гоголь считал своим «главным свойством» яркий показ «пошлости пошлого человека», Щедрин видел неизменный предмет своей литературной деятельности в «протесте против произвола, двоедушия, лганья, хищничества, предательства, пустомыслия и т. д.» (XIV, 494). Предмет, как видим, очень «непоэтический». Замечательное лицо или явление, уже просто схваченное писателем в живых очертаниях, легко, находит встречное внимание читателя. Материал сатирика слишком низмен, груб, беден возможностями поэтических, индивидуально-образных определений.

Как приблизить такой предмет к поэтической стихии, сделать его фактом искусства, как возвести его, говоря словами Гоголя, в «перл создания»? Еще Лессинг заметил, что «глупцы во всем свете пошлы, тупы и скучны; если поэт хочет сделать их забавными, то должен вложить в них что-то от себя».⁷²

И вот вам градоначальник, с головой-органчиком, наигрывающим только два романса: «не потерплю!» и «раззорю!» («История одного города»); продажный корреспондент бульварной прессы с лицом — таксой компенсаций за побои («Современная идиллия») и т. д.

Щедрин не чуждался, как он выражался, «фигурного пирога» (XVIII, 150), поэтических эффектов, если это так или иначе служило серьезным целям. Он обладал способностью ярко освещать бледные фигуры, рельефно очерчивать плоские, скудные, пошлые типы.

Речь идет не об эстетизации безобразной и низкой натуры, что пропагандировалось, например, романтиками из школы «неистовой словесности» в 30-х годах прошлого века или в более позднее время представителями современного буржуазного декаданса.

Живописательный элемент в социальной сатире призван, с одной стороны, сделать грубую, пошлую прозу жизни фактом

⁷¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. Гиз, М.—Л., 1930, стр. 297.

⁷² Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия, «Academia». М.—Л., 1936, стр. 86.

художественной действительности и, с другой стороны, не приукрасить, не смягчить, не реабилитировать эстетически, а сильнее выделить всю непривлекательность изображаемой реальной действительности. Или, как говорил Гоголь, показать обыкновенное как необыкновенное и чтобы это необыкновенное было истиной.

В каком направлении искать те специфические изобразительные средства, которые бы решали задачу художественного преобразования явлений жизни, не противореча в то же время задачам их идейного разоблачения?

Одним из средств живописания обыденных отрицательных, пошлых сторон жизни и являются гипербола и фантастика.

В сатире Щедрина эти приемы применяются для резкого и яркого обнажения сущности тех явлений, вредоносность которых прячется за обыденным фактом.

Отвечая на многочисленные упреки в преувеличении, Щедрин неоднократно вступал в объяснения с читателем по поводу функций этого художественного приема в своей сатире. Наиболее исчерпывающее разъяснение он дал в «Помпадурах и помпадуршах», когда, вслед за гиперболическим и фантастическим эпизодом «отречения Феденьки Кротикова от сатаны», прибегнул как бы к оправданию приема в предвидении упреков на этот счет. «Я знаю: прочитав мой рассказ, читатель упрекнет меня в преувеличении... Очевидно, что читатель ставит на первый план форму рассказа, а не сущность его, что он называет преувеличением то, что в сущности есть только иносказание, что, наконец, гоняясь за действительностью обыденною, осязаемою, он теряет из вида другую столь же реальную действительность, которая, хотя и редко выбивается наружу, но имеет не меньше прав на признание, как и самая грубая, быющая в глаза конкретность» (IX, 203).

Это высказывание весьма существенно для понимания специфики художественной формы тех произведений Щедрина, где он прибегает к условным приемам, отступая от жизненного правдоподобия.

Смещение понятия художественной правды с понятием разного правдоподобия влечет частые ошибки в суждениях о реализме вообще, о сатире в особенности. Сатира Щедрина глубоко правдива в раскрытии типов и обстоятельств, в изображении социальных, политических, экономических и идеологических отношений людей в буржуазно-дворянском обществе. Общие картины жизни, воссоздаваемые Щедриным, всегда отличаются и живописной верностью непосредственно воспринимаемой действительности. Что же касается отдельных ситуаций

и отдельных поступков героев, то Щедрин в описании их порой отступает от правдоподобия во имя раскрытия более глубокой правды.

Поэтому Щедрин относительно своей сатиры предупреждает против смещения формы рассказа и сущности рассказа. Эти понятия соотносительны, взаимообусловлены, связаны, но не тождественны. Подлинно художественная форма избирается не произвольно, а в зависимости от сущности, ради раскрытия сущности. Но форма не механически вытекает из сущности, а избирается художником в зависимости от того, какие именно стороны жизни и с какой целью он хочет показать, какое он желает произвести впечатление на читателя. Форма, следовательно, не только выражает содержание предмета, но и отношение автора к данному предмету. Форма художественного образа является как бы ключом к истинному содержанию рассказа.

Во-вторых, писатель не игнорирует обыденной действительности. Он только не желает ограничиться этим, а показывает еще и другую, редко выбивающуюся наружу действительность, которая связана с осязаемой действительностью, проявляется в ней, но ей не тождественна. А следовательно, и правдоподобие образа, реальная форма явлений не игнорируется (без этого не может быть реализма), но лишь отчасти, преднамеренно, сознательно нарушается с той целью, чтобы потревожить традиционное, привычное представление, и в такой мере, чтобы сущность была ярко выделена, но не нарушена.

Такое отступление от правдоподобия Щедрин называет иносказанием, подразумевая под этим определением в данном случае не эзоповский язык, а своеобразную, необычную манеру повествования о слишком примелькавшихся явлениях действительности. Художественное освещение такого рода явлений должно быть более сильным, нежели обычно. Таким образом, гипербола у Щедрина выступает как прием живописания обыденного, как способ раскрытия, говоря словами Щедрина, «всех готовностей» (IX, 204), в силу целого ряда причин остающихся незамеченными.

Сатира Щедрина характеризуется не только стремлением раскрыть «готовности», но и предугадать «возможности» путем логического продолжения объективных тенденций действительности, путем изображения отрицательного типа или принципа не только таким, каков он есть, но и каким он может стать в ближайшем будущем, если предоставить ему полную свободу действий. «Ничто так не подрывает известного принципа, — писал Щедрин, — ничто так не выказывает всей его ложности, как логическое доведение этого принципа до всех тех послед-

ствий, какие он может из себя выделить» (VI, 386). Руководствуясь этим правилом, Щедрин в своих произведениях часто объективировал в картинах то, что было в данный момент жизни лишь логически возможным, шел от преувеличения как иносказания с целью раскрытия реально «готового», но незамечаемого многими, к преувеличению как *предвосхищению* грозящих обществу опасностей в ближайшем будущем, или, говоря его же словами, предугадывал гадов ближайшего будущего, «консерваторов завтрашнего дня» (IX, 199).

Так, в психологических характеристиках Щедрин нередко развивал господствующую черту того или иного социального типа до крайнего предела, до всепоглощающей страсти. Вот соответствующий ряд психологических портретов:

«Трудно себе представить человека, который был бы вполне свободен от мысли, который мог бы чувствовать только голод, сгорать только от любовных желаний и ощущать только физическую боль; однако такой человек существует. Это „легковесный“, это герой современности» (VII, 71).

«Всю сумму своих административных воздействий помпадур сумели сконцентрировать в одном крошечном слове „фюить“...» (IX, 253).

«Дальше рубля взор <ташкентца> ничего не видит. Ни общего смысла жизни, ни смысла общечеловеческих поступков, ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. Все сосредоточилось, замкнулось, заклепалось в одном слове: жрать!» (X, 198).

В приведенных примерах сатирической характеристики «легковесного» хищника, помпадура, ташкентца Щедрин использует прием «логического доведения» принципа до всех его последствий.

Особенно широкое применение этот прием нашел в разоблачении политических принципов самодержавия в таких произведениях, как «История одного города», «Помпадуры и помпадурши», сказка «Медведь на воеводстве».

Наиболее яркая демонстрация этого приема — образ царского администратора Угрюм-Бурчеева, фанатически одержимого идеей всеобщей нивелировки и готового в своей идиотской решимости превратить мир в пустыню, которая представлялась ему «идеалом человеческого общежития».

На основе логического доведения ложного принципа до всех его последствий построен и образ «помпадура борьбы» Феденьки Кротикова, олицетворяющего реакционное мракобесие. Феденька Кротиков увенчивает свое рвение по искоренению «крамолы» актом торжественного публичного отречения от са-

таны, в котором помпадурша выступает в роли Жанны Д'Арк. В этой сцене Щедрин показывает, какие нелепые формы может принять реакционное мракобесие. Страшное по силе творимого зла, оно вместе с тем, даже с точки зрения простого здравого разума, является шутством. Оно присваивает исторические формы и имена, чтобы тем самым возвеличить в собственном воображении и воображении окружающих свое реальное ничтожество. Сцена отречения Феденьки Кротикова от сатаны является замечательной художественной иллюстрацией к высказыванию К. Маркса о том, что когда старый режим становится анахронизмом, перестает верить в себя, он старается прятать свою собственную сущность «под видимостью чужой сущности... Последний фазис всемирно-исторической формы есть её комедия».⁷³

Отречение помпадура от сатаны — сцена фантастическая, но она полна реального содержания. Щедрин так говорит об этом: «Литературному исследованию подлежат не те только поступки, которые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он несомненно совершил бы, если б умел или смел. И не те одни речи, которые человек говорит, но и те, которые он не выговаривает, но думает», не выговаривает только ввиду «стеснений, налагаемых лицемерием и другими жизненными условностями» (IX, 203).

В понимании сформулированной в этих словах задачи литературного исследования Щедрин оказывается среди своих великих современников наиболее близок к Толстому. Однако каждый из них решает одинаковую задачу различными художественными методами. В то время как Толстой разоблачает тайные, лицемерно скрываемые низкие помыслы героя путем сложного психологического анализа, показывает их именно как явление психики, Щедрин, кроме того, нередко реализует, объективирует эти тайные помыслы и вождения, переводит психическое в план физических действий, в план общественных поступков, силой творческого воображения создает картины, доступные непосредственному чувственному восприятию, в которых показывает как уже совершившееся то, что в жизни было лишь логически возможным, чего его герой в действительности не совершал, но «несомненно совершил бы, если бы умел, или смел» (IX, 203).⁷⁴

⁷³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, изд. 2-е, 1955, стр. 418.

⁷⁴ Прием художественной реализации, «материализации» идей, чувств и настроений персонажа встречается в своеобразном преломлении и у других писателей. И. Мандельштам приводит ряд примеров применения этого

Как справедливо замечено Я. Эльсбергом, Щедрин в данном случае раскрывает действительность «в виде гиперболически и фантастически-реалистического овеществления и саморазвития ее реакционных и уродливых тенденций, в виде саморазоблачения ее типических представителей».⁷⁵

Прием «логического доведения» принципа до всех его последствий указывает на один из тех путей, которыми Щедрин приходил к фантастике. Как только создаваемая на основе этого приема картина оказывалась на границе вероятного, Щедрин придавал ей фантастический колорит. Тем самым он, во-первых, как бы предостерегал читателя от ошибочных выводов из сопоставления художественной и реальной действительности, направлял его внимание на поиски в условных гиперболизированных образах не прямого, а аллегорического смысла, а во-вторых, отнимал у своих противников повод для обвинений в преувеличениях, искажающих действительность.

Для пояснения процесса перерастания гиперболы в фантастику или, точнее сказать, движения поэтики Щедрина от гиперболы реалистической к гиперболе «офантазированной» особенно показательна творческая история сказок «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» и «Дикий помещик». Ограничимся одним небольшим примером.

В первых редакциях сказки «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», в сцене, изображающей остервенение голодных генералов, значилось, что один генерал у другого откусил «палец», затем вместо этого исправлено: «конец уха» (XVI, 750). Окончательная редакция приняла такой вид: «Полетели клочья, раздался визг и оханье; генерал, который был учителем каллиграфии, откусил у своего товарища орден и немедленно проглотил» (XVI, 41).⁷⁶

Что достигалось такой заменой, так сказать, объекта генеральского остервенения? До тех пор пока шла речь о том, что один генерал откусил у другого палец или ухо, читатель вправе измерять художественную картину реальной меркой и упрекать автора в преувеличении. Но заставить проглотить орден, это значит отнять право на такое обвинение. И вместе с тем

приема у Гоголя (И. Мандельштам. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902, стр. 139—140), а В. В. Виноградов, продолжив наблюдения Мандельштама, делает вывод, что «реализация (или вернее — объективация) идеи и персонафикация ее — один из употребительных приемов Гоголя, лежащий в основе многих его образов и сюжетных заданий» (В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. «Academia», Л., 1929, стр. 63).

⁷⁵ Я. Эльсберг. Стиль Щедрина. Гослитиздат, М., 1940, стр. 445.

⁷⁶ Курсив мой. (А. Б.).

отступление от реальности к фантастике, вполне соответствуя в данном случае жанру, придавало всей сцене остро комическое освещение и усиливало разоблачительную силу всего произведения. Напомним, что на необитаемом острове генералы оказались лишь в ночных рубашках да с орденами на шее. Значит ордена генералам были так дороги, что они не расставались с ними даже во время сна.

Посягательство на обогащаемый орден исчерпывающе обрисовывало читателю крайнюю степень озверения генералов.

7

Понять обусловленность гиперболы, исходя из специфики предмета изображения и тех задач, которые себе сознательно ставит писатель, значит понять самое главное, ибо у подлинных художников форма произведения всегда проявляется как закономерное следствие природы объекта и идейного замысла. Однако это еще не исчерпывает вопроса о генезисе гиперболы в сатире. Весьма значительно участие в генезисе гиперболы эмоционального элемента, авторского темперамента.

В творческом процессе гипербола является одновременным слитным выражением идейного, эстетического и морального отрицания или утверждения предмета изображения. У художника, для которого характерны гиперболические образы, идейное, сознательное, с одной стороны, и, с другой — эмоциональное, как бы безотчетно, стихийно прорывающееся отношение к изображаемому явлению так органически сливаются, что трудно сказать, что больше побуждает писателя к гиперболе — его рассудок или его чувство.

И хотя гипербола, рассматриваемая с познавательной точки зрения, определяется обычно как прием, рассчитанный на то, чтобы ярко и крупно выставить те или иные стороны предмета, она менее всего поддается такому чисто техническому истолкованию. Трудно назвать другой поэтический прием, который был бы так, как гипербола, тесно связан с определенной творческой индивидуальностью, с соответствующим художническим темпераментом. Поэтому рекомендовать гиперболические приемы такому писателю, который к ним не предрасположен характером своего дарования и темперамента, так же бесполезно, как требовать от тенора петь басом. Гипербола, усвоенная только как технический прием, применяемая чисто рассудочно, не одухотворенная сильным и искренним чувством художника по поводу изображаемого, такая гипербола ничего не может дать, кроме грубой, мертвой карикатуры, лишенной идейно-художественного значения.

А. А. Потебня, в соответствии со своим субъективно-психологическим методом трактовки явлений искусства, высказал принципиально неверные, идеалистические суждения о генезисе гиперболы в русской литературе. Он сделал совершенно произвольное заключение о том, что будто бы именно русским людям особенно свойственны колебания между чувствами самоунижения и самовозвеличения и что именно эта черта национальной психологии нашла свое выражение в русской литературе в таких поэтических фигурах, как гипербола и литота. Потебня с явным неодобрением говорит о гиперболе, якобы исключающей спокойное, объективное изображение жизни с ее добром и злом. «Гипербола, — писал он, — есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах».⁷⁷

Методология, на которой основаны эти суждения, неверна, но в самом содержании суждений есть зерно истины. Гипербола — это не только результат «опьянения чувством»; но настроение художника, его темперамент, его психологический склад, особенности его дарования не должны быть игнорируемы, должны быть приняты во внимание при анализе поэтических гипербол. Чем величественнее предмет восхищения или чем низменнее предмет негодования, тем сильнее проявляется гипербола. Следовательно, она подчинена определенной объективной закономерности и может служить объективной оценке явлений. О гиперболе как результате «опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах», можно говорить лишь тогда, когда, субъективное представление художника о величественном или ничтожном противоречит объективной природе этих понятий. Гипербола, рассматриваемая с психологической стороны, рельефно фиксирует высокое напряжение эмоций писателя, вызываемых в нем объектом изображения, и является как бы своеобразным выражением авторского лиризма.

Щедрин — один из наиболее эмоциональных художников слова; он обладал острым аналитическим умом и страстным негодующим сердцем. Лирический поэт Фет, современник и идейный антагонист Щедрина, воспевал мирные ландшафты, явления частной, интимной жизни, далекие от социальной и политической злобы дня, и потому он оставался спокойным. Это была поэзия умиротворения, уводившая читателя от социальных битв. Взор революционного сатирика Щедрина был постоянно прикован к тем явлениям, которые противоречили его общественным идеалам и служили источником негодования, и потому на

⁷⁷ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 355.

его картинах лежит печать полемики, вражды, предельного напряжения гражданского негодования. Это была поэзия борьбы, питаемая настроениями угнетенных народных масс, жаждавших освобождения. В Щедрина сочетались качества политического борца и качества художника слова, наделенного, как сам он отмечал, «мучительной восприимчивостью» к социально-политической злобе дня. «Боль, которую она приносила за собой, была тем мучительнее, что каждый ее укол воспринимался не только в той силе, которая ей присуща, но и в той, утроенной, удесяттеренной, которую ей придавал доведенный до болезненной чуткости организм» (XV, 303).⁷⁸

Особенности темперамента писателя, задачи борьбы с врагами свободы, которые он себе ставил, политические условия, в которых ему приходилось решать эти задачи, — все это заставляло его сердце в самом акте творчества «дрожать от негодования» и оставляло свой яркий след в поэтике его произведений. «Удесяттеренная боль», причиняемая торжествующим социальным злом, находила соответственное поэтическое выражение в гиперболизирующих эпитетах, сравнениях, положениях и обобщениях, диктовала ему слова о хищничестве, которое заполнило «всю общественную ниву» (VII, 158), о паскудных воплях по поводу рубля, «наполняющих вселенную» (XIII, 376), о шкурном инстинкте, грозящем погубить «все прочие жизненные инстинкты» (XIV, 266) и т. д.⁷⁹ В этих примерах запечатлен характерный для Щедрина прием гиперболических обобщений, в которых социальное зло или какой-либо преследуемый сатириком социальный тип рисуется безраздельно господствующим на огромном пространстве или даже на всей планете. Степень выражения и частота применения гиперболических форм в поэтической структуре того или иного произведения Щедрина находятся в прямой зависимости от меры сатирического негодования писателя. Они слабее представлены там, где сатирик говорит о «средних» людях, «исполнителях», бессознательных участниках социальной трагедии (например: «Господа Молчалины», «Мелочи жизни»), и с резкой, почти карикатурной силой выступают, как только начинает идти речь о «столах», «дирижерах» правительственной политики (например: «История одного города», «Помпадуры и помпадурши»).

Но гипербола, которая порождается вмешательством сильных эмоций в художественную работу, является ответной реакцией раздраженного чувства и вносит в поэтику образа, так сказать,

⁷⁸ Курсив мой. (А. Б.).

⁷⁹ Курсив мой. (А. Б.).

чисто субъективный элемент, находится у Щедрина в полном согласии с реализмом объективного изображения. Мысль и чувство писателя, его идейные убеждения и эстетические вкусы отвечали самому передовому общественному мировоззрению своего времени, шли в одном направлении, гармонически сочетались, взаимно обуславливали и усиливали друг друга.

Щедринские поэтические гиперболы, порожденные страстными симпатиями и антипатиями автора, служат мощным средством эмоционального воздействия на читателя. Чаще всего они заражают читателя чувством негодования и насмешки по поводу изображаемых явлений действительности. Сатирик гиперболизирует то, что заслуживает обличения, и гиперболизирует так, чтобы вызвать смех. Для щедринской сатирической гиперболы характерно именно совмещение познавательных и комических функций; посредством гиперболы писатель делает образ и более выпуклым и более смешным, показывает предмет и наказывает оружием смеха. Ради достижения комического эффекта Щедрин порой несколько утрирует познавательную гиперболу в комическую сторону, вводя в поэтику образа элемент художественной карикатуры. Так, о реакционном земском деятеле, жаждущем восстановления крепостничества и удушения малейших проблесков здоровой общественной мысли, автор говорит: «Он в солнце кишку пожарной трубы направит, чтоб светило умереннее» (XIV, 283). Эта формула и ярко обрисовывает крайнюю степень реакционных вожеланий помещика-земца и остроумной карикатурой разоблачает всю несостоятельность его чрезмерных претензий. «...его свирепость — писал И. С. Тургенев об авторе «Истории одного города», — часто проявляется в форме карикатуры. Карикатура бывает двух родов: одна преувеличивает истину, как бы посредством увеличительного стекла, но никогда не изменяет всецело ее природы; другая более или менее сознательно отклоняется от естественной правды и соразмерности. Салтыков допускает только первый род, который один только и приемлем».⁸⁰

Не затрагивая здесь во всей сложности вопроса о карикатурных приемах в поэтике Щедрина, вопроса, требующего специального рассмотрения, отметим только следующее обстоятельство. Щедрин неоднократно и в очень резкой форме выступал против обвинений в карикатурности создаваемых им образов. Он писал: «...карикатуры нет... кроме той, которую представляет сама действительность» (IX, 206). Но мы встречаем у него и одно такое высказывание, где он прямо признает наличие в своей

⁸⁰ И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, Л.—М., 1933, стр. 169.

сатире карикатуры в качестве комического приема. «Карикатура так карикатура, — заявляет он, — большая беда! Не всё же стоять, уставившись лбом в стену; надо когда-нибудь и улыбнуться. Есть в человеческом сердце эта потребность улыбки, есть. Даже измученный и ошеломленный человек — и тот ощущает ее» (XIV, 472). В соответствии с этой потребностью человеческого сердца Щедрин порой прибегает и просто к гиперболическим шуткам, не имеющим другой цели, кроме комического оживления повествования о скучных, прозаических материях. С этой целью он, например, привлекает к участию в человеческой комедии предметы и явления неодушевленного мира, заставляя их в качестве свидетелей переживать то или иное настроение. Вот некоторые образцы этого вида гиперболы, достигаемой посредством персонификации.

Прощаясь с помпадуром, помпадурша вскрикнула от переполнивших ее горестных чувств. «От этого крика проснулось эхо соседних лесов» (IX, 58).

Глупого и пошлого разговора графа Твердоонто с корреспондентом Подхалимовым даже соседняя гора застыдилась: «Юнгфрау мгновенно закутала свою вершину в облако» (XIV, 157).

Член одной прожектёрской комиссии «до того договорился, что даже Анна на шее у него покраснела» (XVI, 353).

Юмористические гиперболы у Щедрина включаются в поэтику как внутренне-психологических, так и внешне-портретных характеристик персонажей.

Если вообще в художественном произведении внешний портрет персонажа оправдывает себя постольку, поскольку он материализует в конкретно-чувственных признаках и физических движениях внутреннюю, духовную сущность, то в сатирическом произведении эта связь выражается обычно в более резкой и прямолинейной форме. Мы найдем у Щедрина целую коллекцию персонажей, внешность которых афиширует их нравственное убожество. Вспомним, например, знаменитую опись градоначальников в «Истории одного города». Однако следует сказать, что комическая утрировка внешних черт действующего лица не играет у Щедрина такой роли, какую она играет, например, у Гоголя, у которого мы чаще встречаемся с комическими физиономиями. В целом ряде произведений Щедрина, как, например, в «Господах Молчалиных» или «Господах Головлевых», внешний сатирический портрет вообще не составляет сколько-нибудь заметной особенности. Тут все дело в социально-политической и психологической обрисовке типов.

В щедринских юмористических портретах обращает на себя внимание одна весьма яркая примета, характеризующая, так

сказать, основное направление сатирического удара. Вообще чрезвычайно любопытно наблюдать, на какие физические черты изображаемого типа бывает преимущественно нацелено жало того или иного сатирика. Уже по одному этому можно в известной степени вынести заключение относительно идейно-нравственных устремлений автора.

В сочинениях протопопы Аввакума мы найдем следующий сатирический портрет никониянина: «Ивань Предтеча подпоясывался по чресламъ, а не по титкамъ, поясомъ усменнымъ, сирѣчь кожанымъ: чресла глаголются подъ пупомъ опоясатися крѣпко, да же брюхо-то не толстѣетъ. А ты что чреватая жонка, не извредить бы в брюхѣ робенка, подпоясываеся по титкамъ! Чему быть! И в твоємъ брюхѣ том не меньше робенка бабья накладено бѣды-тоя, — ягодъ миндалныхъ, и ренсково, и раманей, и водокъ различныхъ с виномъ процѣженнымъ налилъ: какъ и подпоясать. Невозможное дѣло, ядомое извредить въ немъ! А сей ремень на тобѣ долгъ».⁸¹ Аввакум, исповедуя идеал христианского аскетизма, нападает на бражничество, чревоугодие, сластолюбие. Естественно поэтому, в ненавистном типе он прежде всего обратил внимание на «брюхо».

Революционный просветитель Щедрин считал реакционную человеконенавистническую идеологию, глупость, невежество, предрассудки, заблуждения основным источником социальных бедствий. Свою главную задачу он видел в ниспровержении нравственно-идеологических принципов буржуазно-помещичьего общества и в пропаганде демократических и социалистических идеалов. Эта идейная стратегия выразилась на языке искусства, между прочим, в том, что он чаще и больше всего занимает читателя описаниями головы сатирического персонажа. Это его излюбленная и постоянная мишень сатирической пристрелки. Здесь он позволяет себе и издевательский эпитет, и карикатуру, и гротеск. В итоге его сатира представляет читателю весьма причудливую коллекцию голов, каждая из которых является блестящей сатирической метафорой, сочетающей в себе меткость идеологической оценки и беспощадность злой насмешки. Так, мы встречаем: глуповцев, обладавших половиной головы, или головами с плотной каменной обшивкой и роговой накипью («Сатиры в прозе»); экономистов, финансистов и политиков с соломенной головой («Признаки времени»); градоначальников с фаршированной головой и головой-органчиком («История одного

⁸¹ Памятники истории старообрядчества XVII в. (Русская историческая библиотека, т. XXXIX), кн. 1. вып. 1, Л. Изд. АН СССР, 1927, стр. 280—281.

города»); светских «куколок» с головой-решетом («Письма к тетеньке»); бесшабашных советников Дыбу и Удава с трещиной вдоль черепа, установленной для того, чтобы предписания начальника быстрее доходили по назначению («За рубежом»); ретивого начальника с дыркой в голове («Современная идиллия») и т. д.

Метаморфозы с головой персонажей довольно часто встречаются и у Гоголя, но они другого рода, носят скорее шуточный, чем саркастический характер, поэтому равно применяются ко всей социальной иерархии типов, от мелкого чиновника, голова которого уподоблена кувшину, и до миргородских помещиков и Собакевича, головы которых сравниваются с корнеплодами.

В щедринских же определениях и уподоблениях, относящихся к голове действующих лиц, всегда ярко проявляется идейно-политическая тенденция, поэтому гротескные образы головы применяются им, как правило, в характеристике «дирижеров» политики, вершителей социально-политических судеб народа. Он карает глупость и низкую нравственность не только и не столько в их обычном обывательском проявлении, а прежде всего и главным образом в том их виде, который они приобретали у идеологов господствующих классов, у лиц высоких рангов. Именно такая идеологическая глупость с придатком властности саркастически высмеяна Щедриным в градоначальнике-«органчике», в построении образа которого Щедрин остроумно использовал народную метафору «пустая голова».

Любопытно следующее. Появлению головы-органчика предшествует в сатире Щедрина целая серия образов с ущербными головами. Все это были как бы поиски поэтической формулы для плоских, холодных и гадких глуповцов. Однако первые варианты отличались сухостью описания, тяжеловатым юмором. Цепь поэтических превращений, имеющих целью осмеять пустомыслие, завершается «органчиком». Это была поэтическая находка. Уподобив градоначальника весьма примитивному музыкальному инструменту, сатирик сразил противника быстрой, легкой и в то же время убийственной насмешкой. Победа достигнута оружием, соответственным изображаемому ничтожеству.

Отметим, наконец, что гипербола, выполняя охарактеризованные функции, попутно играла также свою роль в тонкой и сложной системе эзоповских средств, а нередко и специально усиливалась с этой целью.

Щедрин с горечью говорил о том, что для писателя его времени многое оставалось недоступным, запрещенным. Но, про-

должал он, существует «область нелепого и смешного, на воротах которого написано: „entrée libre“,⁸² и в которую я, вместе с другими профанами, могу входить вполне свободно» (XVI, 282). Свободно потому, что, во-первых, этой области можно касаться, не рискуя быть обвиненным в потрясении основ, а, во-вторых, потому, что из смешного и нелепого, как это принято считать, ничего, кроме невинного упражнения, извлечь невозможно. «Как бы то ни было, но я пользуюсь этой свободой и благодарю» (XVI, 282). В этом признании — ключ к объяснению целого ряда персонажей и сцен сатиры Щедрина, отличающихся эксцентричностью отделки. Он с изумительным искусством использовал официально дозволенную свободу говорить о «нелепом и смешном» не ради невинного развлечения, как это было свойственно мелкотравчатой юмористической прессе его времени, а для беспощадного обличения господствующих классов, наряжая представителей последних в шутовской костюм, придавая им посредством введения элементов гиперболы и фантастики черты смешного и нелепого.

Оценивая с точки зрения возможности судебного преследования «Историю одного города», петербургский цензор А. Петров сделал заключение, что это произведение «не может быть принято за сатиру на современных градоначальников уже по крайнему преувеличению безобразий представленных личностей и введенному в рассказ гофманскому элементу... Без сомнения, Щедрин имел в виду применение к нынешним градоначальникам и умышленно уклонился в область фантазии, но впечатление, которого надобно опасаться, будет тем живее и резче, чем больше можно будет указать в статье точек соприкосновения или аналогии с настоящим строем нашей администрации».⁸³

«Нелепое и смешное» нередко играло у Щедрина как бы роль троянского коня, позволявшего проникнуть с оружием политической сатиры в недра вражеского лагеря.

Вот яркая иллюстрация этому. Наступили 80-е годы — пора самой свирепой реакции. В это время Щедрин возобновляет (начатую еще в 1877 году и тогда же прерванную) «Современную идиллию» — одну из своих самых блестящих по эзоповскому мастерству сатир. Вслед за ней пишет «Пошехонские рассказы». В этих произведениях Щедрин дал необычно широкий простор гиперболе, фантастике, нелепому и смешному. Даже люди, сочувствовавшие Щедрину, недоумевали, зачем так много здесь шутовства, и считали, что в применении гиперболы и фантастики

⁸² Вход свободен (фр.). (А. Б.)

⁸³ Неизвестные страницы прошлого. — «Правда», 1941, № 10, 10 января.

он хватил через край, прибавил чересчур много перцу и соли. А разгадка в сущности проста: вывести героев на сцену для публичной расправы можно было в это время, только предварительно одев их в шутовские костюмы. Рассказчик порнографических анекдотов майор Горбылев был призван разыграть эзоповскую прелюдию к «Пошехонским рассказам». Политическая сатира завоевывала себе право на существование ценой внешнего уподобления фарсу.

* * *

В заключение бросим общий взгляд на роль гиперболы в щедринской сатире. Элементы гиперболизма и обычно идущей с ним рядом фантастики встречаются на протяжении всего литературного пути Щедрина, причем применение их переживает вполне заметную эволюцию. Так, постепенно нарастая, они достигают предельного для Щедрина размаха в самом конце 60-х годов («История одного города», «Помпадуры и помпадурши», сказки 1869 года), удерживаются (конечно, не во всех произведениях) примерно на этом уровне до середины 80-х годов (окончание «Современной идиллии» и цикла «Сказок»), а в последние три-четыре года работы почти совсем исчезают из его произведений («Мелочи жизни», «Пошехонская старина»).

Наряду с этим нетрудно было бы проследить, как в разных произведениях одного времени сатирик то в большей, то в меньшей мере прибегал к гиперболе. Достаточно, например, указать, что в «Истории одного города» гиперболе и фантастике дан широкий простор, а в цикле того же времени «Письма о провинции» писатель почти не прибегает к этим средствам.

Во всех этих изменениях, прослеживаемых во времени, проявляется определенная закономерность. Проблемы политической жизни — вот те проблемы, в художественную трактовку которых у Щедрина обильно включаются гипербола и фантастика. Чем острее политические проблемы, затрагиваемые сатириком, чем тяжелее цензурная обстановка, в которой ему приходилось продвигать в печать свои произведения в тот или иной отрезок времени, тем гиперболичнее и фантастичнее его образы. Именно на этом пути он искал себе свободу говорить с той резкостью и беспощадностью, которая диктовалась самим сюжетом.

В сюжетах, насыщенных злободневными политическими вопросами, гипербола служила одновременно и наиболее яркому раскрытию самых реакционных сторон политики самодержавия, и выражению вызываемых ими негодования и насмешки сатирика, и, наконец, в сочетании с фантастикой, служила средством эзоповского языка. Другими словами: именно в остро политических

сюжетах гипербола проявлялась во всем богатстве ее идейно-эстетических функций.

Особого пояснения требуют только два последних произведения Щедрина — «Мелочи жизни» и «Пошехонская старина». Написанные в период самой свирепой правительственной реакции, они вместе с тем почти свободны от гиперболы и фантастики. Социально-бытовой материал этих произведений требовал другой обработки, метода сложного психологического анализа. Самое же обращение писателя к этому материалу продиктовано в последние годы совокупностью причин биографического, идейного, общественно-политического порядка. Но это уже другая тема.





Н. В. ЯКОВЛЕВ

САТИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ГОРЬКОГО И НАСЛЕДИЕ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Сопоставление сатиры двух таких писателей, как М. Е. Салтыков-Щедрин и А. М. Горький, — тема широкая и многогранная. Перед нами два этапа русского революционного движения — разночинский и пролетарский; две идеологии — революционной демократии и марксизма-ленинизма; два художественных метода — критического и социалистического реализма; две резко выраженные, гениальные творческие индивидуальности. И в то же время в сатирическом творчестве обоих писателей чувствуется закономерная преемственность, есть много общего, близкого, свидетельствующего о творческом развитии традиций Щедрина представителями социалистического реализма.

1

Русский критический реализм XIX века в творчестве Салтыкова-Щедрина получил яркое выражение. Вместе с Некрасовым и Глебом Успенским Салтыков-Щедрин отразил в своей творческой деятельности наиболее передовые тенденции русского народного, крестьянского движения середины и второй половины XIX века.

Но литература революционной демократии была исторически ограниченной. Ее представителям, как утопическим социалистам, так и не удалось достичь высот научного социализма и увидеть настоящий путь к освобождению народа.

Основной вопрос всей идеологии и творчества Салтыкова-Щедрина, — вопрос о той подлинно революционной силе, которая способна осуществить дело коренного преобразования старого дворянско-буржуазного общества, — остался для него неразрешен-

ным. Но величайший сатирик верил в конечную победу народных масс как в своей родной стране, так и во всем мире. «История одного города» показывает нам торжество не только русского, но и всякого народа вообще, как «воплотителя идей демократизма».¹

Вдохновляемый этой верой, великий гуманист стремился отразить в своих произведениях положительные начала современной ему русской жизни. Он дал зарисовку типов крестьян, рабочих, передовой молодежи, и, наконец, создал могучий образ Народа.

Показ Щедриным в «Губернских очерках» приуральских крестьян, а также и заводских рабочих недаром был одобрително встречен Добролюбовым.

В рассказе «Развеселое житье» («Невинные рассказы») и очерках «Скрежет зубовый» («Сатиры в прозе») и «Глуховское распутство» в образе Ивана выводится всероссийское крестьянство эпохи проведения либеральных «великих реформ». Все реакционные и либеральные «герои» щедринской сатиры мечутся по авансцене истории, чувствуя грозное присутствие за «кулисами» народа. Революционно настроенные рабочие («Дворянская хандра») и солдаты («Современная идиллия») ведут пропаганду в своих родных деревнях и селах, подрывая веру в бога и в стародавние устои и укрепляя надежду крестьянства на получение земли. В «Пошехонской старине» дана галерея патриархально-крестьянских протестантов против крепостничества.

В «Сказках», говорится о том, как охотники-лукаши истребляют волков и медведей, — это означало на прозрачном эзоповом языке восстание народа против помещиков и чиновников. Там же показана борьба за Правду в деревне и городе («Путем-дорогою», «Соседи» и «Рождественская сказка»). Конечно, при всем этом образы крестьян и рабочих сливались в едином образе «мужика», и сам он выступал как представитель единой «партии народа».

Революционная молодежь показана Щедриным в «Развеселом житье», «Тихом пристанище», «Письмах о провинции», «Господах ташкентцах», «Благонамеренных речах» («Непочтительный Коронат»); в рассказах «Чужую беду — руками разведу», «Дворянская хандра», «Больное место» («Сборник»), «Чудинов» («Мелочи жизни»), в сказках «Дурак», «Пропала совесть» и «Рождественская сказка». Революционный путь несомненно откры-

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 240. Все дальнейшие ссылки на произведения Щедрина даются по этому изданию: тт. I—XX, 1933—1941. Римской цифрой обозначен том, арабской — страница.

вается и перед Никанором Затрапезным («Пошехонская старина»).

В сатире Щедрина явственно слышен голос самого автора как грозного судьи всего старого мира, основанного на эксплуатации человека человеком. Самая мрачная картина Щедрина всегда освежается «веянием идеала» (V, 163). При этом эстетический идеал сливается с общественно-политическим в утопических, но пророческих мечтах о «коммунизме» (VII, 443; XIX, 185).

Однако этот великий идеал вступал в глубокое противоречие с действительностью царской России и буржуазного мира «за рубежом». Пламенный гуманист нетерпеливо жаждал освобождения трудящихся и угнетенных всех стран, но так и не нашел настоящего пути к этому освобождению. Это была «трагедия переходного момента от утопического к научному социализму» (М. С. Ольминский).

Это и определило прямую политическую необходимость для Салтыкова-Щедрина принять на себя тяжкий труд сатирика, т. е. отрицателя по преимуществу, разрушителя всего отживающего, старого, расчищающего почву для выходящих на свет ростков нового.

«Там (на Западе, — Н. Я.) могут уже сеять, — говорил Салтыков, — а у нас пока еще надо корчевать... А мне и сам бог велит этим делом заниматься. Недаром я и родился-то близ Корчевы».²

Сатира Щедрина, таким образом, наиболее остро отразила основную задачу критического реализма — отрицание. При этом нужно не забывать о том, что в условиях капиталистического общества происходит рост элементов демократической и социалистической культуры внутри каждой национальной культуры. Эта культура имела свое положительное содержание. Так, например, литература русской революционной демократии создавала положительные образы Лопухова, Кирсанова, Рахметова («Что делать?»); богатыря Савелия, Ермила Гирина, Гриши Добросклонова («Кому на Руси жить хорошо»); Михаила Ивановича («Разорение») и др.; русская демократическая живопись и музыка создавали могучие народные образы (полотна Крамского, Репина, Сурикова и оперы Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова).

Глубокой противоречивостью русской действительности 40—80-х годов прошлого века, — противоречивостью крестьянской революции, определяется и характер сатиры Салтыкова-Щедрина, а именно — его гневный смех, его ирония и сарказм.

² Р. Сементковский. Памяти М. Е. Салтыкова. — «Новости и Биржевая газета», 1889, № 119, 2 мая.

По самой природе своего таланта Салтыков-Щедрин был одним из величайших в мире сатириков.

«В моих литературных работах юмористический элемент является преобладающим», — указывал сам Салтыков (XIII, 302).

«Сегодня проснулся с таким обилием смешных мыслей, какого давно не было», — признавался Салтыков в одном из писем к Некрасову и сам подчеркивал слово «смешных» (XVIII, 247).

Гениальные сатирики должны являться — и действительно являлись — в решающие моменты жизни человечества, при крутых поворотах всемирной истории, при смене социально-экономических формаций.

«История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни, — говорит Карл Маркс. — Последний фазис всемирно-исторической формы есть её комедия. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в „Прикованном Прометее“ Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в „Беседах“ Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым».³

Человечество много раз смеялось над своим прошлым в произведениях великих сатириков всех времен и народов, причем этот смех имел целую гамму оттенков — у Аристофана, Лукиана, Чосера, Рабле, Мольера, Свифта, Вольтера, Байрона, Гейне, Теккерея, Грибоедова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, А. Франса, Б. Шоу. В сатире древнего Рима, у Персия, Ювенала, гнев почти целиком овладевает поэтом, не оставляя места для смеха.

Многие из великих сатириков поднимались на большие высоты всемирно-исторических обобщений и выступали судьями своей страны и своего времени в рабовладельческом, феодальном и капиталистическом обществе. Но только один Салтыков-Щедрин смог вступить на почву коренного отрицания всего старого мира, основанного на эксплуатации человека человеком.

После Парижской коммуны Салтыков-Щедрин прямо писал, что уже «выяснились идеалы французского общества» (VII, 433). Позднее он говорил об «идеалах» общего порядка, «а именно: свобода, равноправность и справедливость» — и «практических» идеалах, «начиная с конституционализма и кончая коммунизмом» (XIX, 185).

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, изд. 2-е, М., 1955, стр. 418.

То, что Щедрин опередил в данном случае даже более поздних сатириков, вроде А. Франса, обуславливалось тем, что его родной русский народ уже становился в то время передовым отрядом мирового революционного движения.

Один из глубочайших наблюдателей текущей социально-экономической и политической жизни своего времени, Салтыков-Щедрин испытывал порывы ювеналовского гнева при виде тяжких страданий народных масс во всем Старом и Новом Свете и в то же время по-лукиановски смеялся в пророческом предвидении того, как эти «милые кровопийцы» расцветающего капитализма также, вслед за феодалами-крепостниками, свалятся в «общую могилу» истории (VI, 292).

Но ему так и не довелось увидеть тех сил общества, которые уже в его время начали свою работу, готовясь нанести решающий удар колеблющемуся на своих глиняных ногах коллосу старого мира.

Отсюда и возникал его горький смех, гораздо более глубокий и могучий, чем смех какого-либо другого из великих сатириков.⁴

Усиление крепостнических стремлений дворянства в эпоху 80-х годов, холопство буржуазии перед царским самодержавием, развитие дворянско-буржуазного либерализма, либеральное вырождение народничества, теория «малых дел», «толстовщина» и т. п. никак не могут заслонить от нас ни знаменитой морозовской стачки и других рабочих выступлений, ни ряда крестьянских волнений, ни возникновение группы «Освобождение труда» за границей и первых марксистских кружков в России (Благоева, Точисского, Федосеева).

После ужасающего голода 1891—1892 годов в середине 90-х годов начался небывалый в России подъем рабочих волнений, а возникший к этому времени «Союз борьбы за освобождение рабочего класса» начал свою героическую работу по внесению революционного сознания в рабочее движение.

В творчестве Горького как художника, теснейшим образом связанного с массами, еще задолго до того, как он сознательно встал на позиции пролетарской революции и социалистического реализма, развиваются качественно новые элементы.

С самого начала своей литературной работы Горький охотно обращался к сатире. Но все же в эту новую, героическую эпоху сатира уже не могла стать для него тем, чем была для Салтыкова-Щедрина.

⁴ М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат. М., 1939, стр. 270.

В реализме Горького развиваются качественно новые элементы, которые великий писатель позднее назовет чертами героической романтики.

Возникновение Российской социал-демократической рабочей партии и быстрое оформление в ней подлинно революционного, большевистского крыла, учение В. И. Ленина о гегемонии пролетариата в буржуазно-демократической революции и о руководстве русского рабочего класса крестьянством, борьба широких слоев русских рабочих и крестьян во время революции 1905—1907 годов способствовали формированию социалистических взглядов Горького, помогали ему стать родоначальником пролетарской литературы в России.

В эти «трагические» и «веселые» дни и годы, как их часто называл сам Горький в своих письмах,⁵ впервые предстал перед ним научно обоснованный общественный и эстетический идеал, открылся верный путь к светлому коммунистическому будущему. В творчестве Горького теперь уже вполне закономерно утверждается радостный пафос грядущего победоносного восстания русских рабочих и крестьян.

Горький недаром так жизненно-верно сумел определить «обаятельный» и «задушевный» смех великого вождя трудящихся всего мира В. И. Ленина. В своих воспоминаниях о Ленине Горький рассказывает о том, как «любил смешное» Владимир Ильич и как он умел соединить в своем смехе «бесконечную гамму оттенков», от «язвительной иронии» до «острого юмора».

У Горького, как и у Салтыкова-Щедрина, есть своя сатирическая ирония, острый юмор и сарказм, но они носят другую эмоциональную окраску. Они в значительной мере свободны и все более освобождаются от той скорби, горечи и мрачности, которые неизбежно несли в себе сатира эпохи революционной демократии — сатира Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Глеба Успенского и др.

2

Как и когда произошло знакомство Горького с произведениями Салтыкова-Щедрина, об этом он рассказал автору настоящей статьи в своем письме от 30 апреля 1934 г.

⁵ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 348, 400, 431 и др. В дальнейшем ссылки на произведения Горького даются по этому изданию: 1949—1956. Арабской цифрой обозначен том, а затем страницы.

«Первая книга его „Губернские очерки“, — писал Алексей Максимович, — была прочитана мною в возрасте до 20 лет, уже после таких рассказов Тургенева, как „Фауст“, „Андрей Коло-сов“, „Пунин и Бабурин“, „Чертопханов“ и т. д. „Очерки“ Салтыкова не понравились мне чем-то. „Современную идиллию“ читал лет на пять позднее. Очень полюбил Салтыкова после „Истории одного города“, „Сказок“ и „Господ Головле-вых“, последнюю книгу особенно оценил после того, как увидел Андреева-Бурлака в роли Иудушки, в одноименной пьесе Шпа-жинского,⁶ — Андреев совершенно изумительно играл эту роль. Впрочем, как и все другие» (30, стр. 359—360).

Если первоначально «Губернские очерки» «чем-то» не по-нравились юноше Горькому, то позднее он их оценил по до-стоинству и цитировал в предисловии к книге В. А. Слепцова «Трудное время», в издании Э. Гржебина, 1922 года (только эта цитата была почему-то снята редакцией последнего, трид-цатитомного собрания сочинений).

В своих «Беседах о ремесле» Горький между прочим сооб-щает, что в одном нижегородском кружке в 1883 г., наряду со стихотворениями Некрасова и Никитина, читалась также и сказка Щедрина «Повесть о том, как один мужик двух генера-лов прокормил» (25, стр. 329). Нет сомнения, что в последую-щие годы Горький не раз слышал чтение и многих других ска-зок Щедрина, в том числе и выходявших в нелегальных изда-ниях в России и за границей. По воспоминаниям народников и марксистов 80—90-х годов, сказки Щедрина служили хорошим средством революционной пропаганды среди молодежи.

Очень большую ценность и интерес представляет рассказ Горького о постановке «Иудушки» в апреле 1883 года в Ниж-нем Новгороде.

«С минуты, когда на сцене явился Андреев-Бурлак в об-разе Иудушки Головлева, я совершенно забыл о театре и обо всем, кроме маленького старичка в халате, со свечой в дрожа-щей руке, с ядовитой улыбочкой на слюнявом лице.

«— Аннинька, Аннинька, — сладострастно всхлипывал он перед измученной, умирающей женщиной.

«Все, что делал этот человек, было страшно просто, непро-вержимо правдиво и убедительно. Его липкие слова, паузы движения, его поработшающий, терпкий голосок и эти гнилые улыбочки, — весь он был до ужаса противен и казался непобе-димым, точно Кощей Бессмертный.

⁶ Ошибка: пьеса «Иудушка» принадлежала не Шпажинскому, а Н. Н. Куликову. (Н. Я.).

«Я пережил нечто неопишное: хотелось бежать на сцену и убить это воплощение мерзости, я чуть не плакал от бешенства, а кругом меня люди смеялись, орали, возбуждая страх и тяжелое недоумение. Это был очень тяжелый и дурной кошмар, тем более тяжелый, что я чувствовал в нем много знакомого мне, того, чем так богата темная, запутанная, болезненно жестокая душа русской жизни. Много лет спустя я снова пережил такое же угнетающее впечатление, читая книгу о Федоре Карамазове» (14, стр. 139—140). Это воспоминание было настолько живым, что Горький почти буквально повторил его еще раз в другом месте (14, стр. 185—186).

Здесь дается исключительно яркая характеристика «кошмарного» Иудушки Головлева как типического явления в темной и жестокой старой русской жизни. При этом Горький сопоставляет Иудушку с Федором Карамазовым Достоевского. Обе эти зловещие и отвратительные фигуры знаменовали собой, в глазах Горького, начало конца всего старого дворянско-буржуазного общества.

Однако приходится отметить и невольную ошибку, в которую впадали и актер, и зритель, т. е. и Андреев-Бурлак, и Горький, из-за несовершенства сценария Н. Куликова.

Сохранившийся оригинал пьесы, с разметкой актеров,⁷ показывает, что в ней было искусственно выдвинуто на первое место отношение Иудушки к Анпиньке. Андрееву-Бурлаку приходилось играть прежде всего «сластолюбивика», что и было отмечено Горьким. Отсюда и дальнейшее сравнение Иудушки с другим «сластолюбивиком» — Федором Карамазовым. А между тем такая трактовка образа принадлежала только Достоевскому, а никак не Салтыкову-Щедрину. Последний назвал «Иудушку» Куликова «совершенным идиотством» (XIX, 407), потому что преследовал в своем романе прежде всего социально-политические цели.

Позднее Горький ставил образ Иудушки в один ряд с сатирическими типами Гоголя в «Мертвых душах» и «Ревизоре», с Домби-отцом и другими характерами Диккенса, с образами Мольера и Бальзака.

К числу многих крылатых литературных определений Горького принадлежит его замечание о том, что «Щедрин-Салтыков превосходно улавливал политику в быте» (25, стр. 316). Эта меткая характеристика в немалой мере основана на правильном понимании им «Господ Головлевых».

⁷ В частном собрании.

Превосходное понимание «политики в быте» проявлял Салтыков-Щедрин, когда рисовал образы русской буржуазии. Горький не раз обращался к этим образам, характеризуя развитие капитализма в русской деревне.

«Жизнь уже создавала... крупных и мелких „буржуа“, хищников Разуваевых и Колупаевых, изображенных Салтыковым-Щедринным», — писал Горький (24, стр. 475). «Деревня с поразительной быстротой хирела, нарождая Разуваевых и Колупаевых, кулачество пышно росло и цвело, умножая „душегубство“, создавая „губошлепов“» (25, стр. 348). Взятые в кавычки Горьким слова «душегубство», «губошлепы» также принадлежат к лексикону Щедрина.

В своей «Истории русской литературы» Горький уделил большое внимание щедринским «Господам ташкентцам». Он увидел в них верное изображение «представителей культурного общества» 60—80-х годов. Горький и здесь находил своего рода «политику». «Щедрин чувствовал, — писал Горький, — что общество, в лице даже лучших своих представителей, зовет мужика на политическую барщину, т. е. на борьбу за расширение прав именно либерального общества».⁸

Горький очень метко заметил однажды, что «без мужика не проживешь, как доказано Щедринным» (24, стр. 76—77). Однако оба они, не только Горький, но и сам Салтыков-Щедрин понимали при этом слово «мужик» не только в узко деревенском, крестьянском смысле. Так, еще в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» Горький увидел не «мужика-крестьянина», а «мужика-рабочего», штукатур, маляра, кровельщика, с той же самой Большой Подъяческой улицы в Петербурге, на которой проживали и господа генералы. Правильно понимая истинную сущность взгляда Салтыкова-Щедрина на народ, Горький вполне последовательно заключал, что великого сатирика-реалиста и революционного демократа никак не «уложить в рамки народничества» (24, стр. 65).

Все это свидетельствует и о близости позиций А. М. Горького к наследию великого сатирика и о том, что в своем сатирическом творчестве он развивал в новых условиях традиции классической русской сатиры.

3

Сама жизнь, конечно, подсказывала молодому Горькому основные темы его публицистики, в которой он прежде всего выступает как обличитель. Это была борьба с царским самодер-

⁸ М. Горький. История русской литературы, стр. 274.

жавием, дворянством и буржуазией, с оформлявшимися реакционными и либеральными партиями и группировками и обслуживавшей все эти классы и партии черной и желтой прессой. Естественно, что он широко использует богатейший материал сатирических статей Салтыкова-Щедрина, постоянно к ним обращается, пишет свои статьи и очерки в духе щедринских или применяя отдельные его образы и характеристики.

Очень видное место, как и Щедрин, Горький отводил в своей публицистике вопросам печати.

В статье «На арене борьбы за правду и добро» Горький пишет: «В недалеком прошлом так называлась пресса. Борьба за правду и добро считалась ее назначением, она высоко держала знамя с благородным девизом, начертанным на нем, и если порой впадала иногда в ошибки, то они не ставились публикой в фальшь ей, прессе, группе людей, расходовавших для общества действительно горячую кровь сердца и неподдельный сок нервов» (23, стр. 5).

Подобного рода терминология и фразеология — «арена борьбы», «правда и добро», «высоко держать знамя», «начертанный девиз», «кровь сердца», «сок нервов» — встречались в те годы и в либеральной печати. Но весь этот абзац в целом, с его пафосом, ритмом, интонацией, свидетельствует, конечно, о влиянии, идущем из лагеря революционной демократии.

Далее следуют уже прямые цитаты из Щедрина; одни из них взяты в кавычки, другие ясны и без кавычек: «... нынешний газетчик... так же жаден, туподушен и бессовестно откровенен в своих поползновениях за „куском“, как и его читатель»; «... им «газетчикам» все равно о чем ни писать, лишь бы... понабраться улице» (23, стр. 5, 6).

Слово «газетчик» в таком сатирическом понимании — щедринское; слово «туподушен», если не принадлежит самому Щедрину, то образовано совсем в его духе. Вспомним далее, что писал Щедрин о «так называемых прогрессистах»: «Это народ очень загадочный, совмещающий с чувствительностью души и слезливостью в голосе непреодолимую страсть к „куску“» (VII, 422). Вспомним и развернутую характеристику дворянско-буржуазной публики 70—80-х годов, выступающей в «Письмах к тетеньке» под именем «улицы»: «... улица с первого же раза зарекомендовала себя бессвязным галдением, низменной несложностью требований, живостью предрассудков, дикостью идеалов, ... наконец, какою-то удручающею безграмотностью» (XIV, 456 и сл.).

Когда-то Салтыков-Щедрин ярко описал жалкую судьбу уездных «литераторов-обывателей», которых провинция подвергает

всяческим преследованиям и издевательствам («Сатиры в прозе»). Прошло полвека — и Горький снова рисует нам ту же самую картину.⁹ Нелегко и положение губернского, самарского фельетониста. «Большинство обывателей хотя и ведут себя зазорно и достойно осмеяния, — но... И даже „но“ не только с запятой, а и со знаком восклицания — „но!“» (23, стр. 20). Это написано Горьким под живым впечатлением от прославленного щедринского «но», щедринско-французского «mais», которое переводится на русский язык не просто словом «но», а целой пословицей: «уши выше лба не растут» («За рубежом»). Это щедринское «но» позднее использовал В. И. Ленин.

В ранней публицистике Горького есть один развернутый сатирический образ. Не случайно, что это образ именно буржуазного «газетчика». Мы находим его в рассказе 1895 года «Несколько дней в роли редактора провинциальной газеты (Перевод с американского)». Указанием на рассказ Марка Твена Горький, очевидно, хотел усыпить внимание цензуры. На самом деле он дал не просто веселую юмористическую картинку, а яростную сатиру в духе Салтыкова-Щедрина.

К редактору газеты «Саламандра», после ряда невинных рифмоплетов, хроникеров и пр., является некий Езоп Фаланга (бывший сотрудник газеты «Карболка»). Он оказался «дьявольски-интересной» фигурой. «Он в одно и то же время сотрудничал в пяти газетах противоположных направлений... В понедельник ему нужно было быть радикалом — он был им, во вторник либералом — он был им, в среду консерватором — он был и им, в четверг он был только спиритом и христианином, в пятницу ему нужно было быть чистым эстетиком и язычником-пантеистом... он был... И, наконец, в субботу и воскресенье он был пьян...»

«Его условия... были далеко не обыкновенны... Так, например, статья, написанная просто, — стоит две копейки; с жаром — уже три, с жаром и негодованием — три с половиной, и так далее, пока, наконец, он не дошел до статьи с благородным гневом по пяти копеек за строчку и до статей с гражданским мужеством — по гривеннику.

«Мне казалось, что на теле его есть „пунктики“, этакie, знаете, чувствительные местечки, регулирующие его словотечение: подавить один из них — он заговорит тако; подавить другой — он скажет инако» (2, стр. 56).

⁹ М. Горький (Иегудинл Хламида). Между прочим (Мелочи, наброски и т. п.). Куйбышевское издательство, 1941, стр. 82. Дальнейшие ссылки даются в тексте сокращенно: И. Хламида. Арабскими цифрами обозначены страницы.

Перед нами талантливое развитие образов щедринских «газетчиков». В «Современной идиллии» одним из видных действующих лиц является старый журналист Иван Иванович Очищенный. При ударе по его левой щеке на ней вдруг проступает объявление: «Краса Демидрона. Газета ассенизационно-любо-страстная» и т. д. При ударе же по его правой щеке на ней появляется «Такса за оскорбления» как «словесные», так и «на теле». Вспоминается здесь и другая щедринская газета — «Помои», с редактором Ноздревым, «передовиком» Искарнотом, вторгающимся даже в международную политику; конторщиком Любострастным, помещающим порнографические объявления, и т. п. («Письма к тетеньке»).

Щедрин имел в виду желтую, бульварную прессу 80-х годов, угрождавшую самым низменным вкусам разжиревшего мещанства. Горький говорит о развитии в 90-е годы политических, религиозно-философских, литературно-эстетических партий и группировок и их прессы, в которой прожженные журналисты зарабатывали немалые деньги, продавая свое бойкое перо по очереди и зараз органам разных направлений.

В своих «Пестрых письмах» Салтыков-Щедрин выводил «пестрых людей», у которых по два языка и оба лгут. Езоп Фаланга лжет уже на пяти-шести языках, получая построчную плату за каждый «идеологический» и «эмоциональный» оттенок в своей статье, если позволительно употреблять столь высокие слова применительно к такой «рептилии».

Живой «натурой» для Горького могли служить в 90-е годы в особенности «нововременские» борзописцы: философ и критик Розанов, публицист Меньшиков, фельетонист Буренин и другие.

В своих сатирических выпадах против царского правительства, чиновничества, дворянства, купечества, мещанства молодой Горький также во многом следует за Щедриным, пользуется его терминологией, фразеологией, синтаксисом и т. д.

Царское правительство и реакционная публицистика еще со времен Николая I претендовали на самую подлинную «народность». Уваров и Кукольник, Д. Толстой и Катков, Победоносцев и Мещерский выражали, по их заявлению, истинно «русскую» точку зрения.

Воспользовавшись сообщением газет о том, будто Нансен достиг северного полюса, Горький саркастически писал:

«С моей русской точки зрения прежде всего следует озаботиться о водворении на полюсе порядка, с каковой целью немедленно устроить на нем полицейский пост.

«Засим перевести туда издание газеты «Гражданин», дабы с полюса по всему свету раздавались сыро-мещерские речи» (И. Хламида, 252).

В запрещенном цензурой очерке о «Молчалине-журналисте» Щедрин описывает редакционную работу над статьею «О числе и качестве городских». Либеральная газета «Чего изволите!» доказывает, что «городовые должны находиться на всяком месте, ибо всякое место может служить ареною, на которой имеет произойти ежечасно наплыв неблагонадежных элементов» (XII, 589). Горький не мог читать этой вещи Щедрина, и тем поразительнее совпадение в мыслях и приемах обоих великих художников.

Сатира Щедрина переполнена саркастическими наименованиями для всевозможных департаментов, комитетов, комиссий, проектов, правил, институтов. Укажем на проект Федота Архимедова учредить «Институт племенных молодых людей» и образовать отряд из 101 литератора («Пестрые письма», письмо III, 1886). Горький соответственно предлагает учредить «Комитет для определения нравственной пригодности г. г. самарских кавалеров к танцам с воспитанницами местных учебных заведений» (И. Хламида, 245). Он выдвигает «проект вечных уклонений от исполнения обязательных постановлений» (23, стр. 31).

В серии статей «С всероссийской выставки. (Впечатления, наблюдения, наброски, сцены и т. д.)» Горький очень метко и зло живописует «развлечения» так называемой «культурной толпы».

«Я далек от обвинения всех этих „этуалей“ и „неподражаемых“, „вне конкуренции“ стоящих дам, — пишет Горький, — я не обвиняю их ни в чем. Их создала публика, эта „культурная толпа“, наполняющая с восьми часов вечера и до четырех часов утра ямарочные кабаки. Ей нужны были образчики всех видов порока, и нужно было ей дать их в самых изящных и привлекательных формах. Вот ей и дают их. А если завтра на ярмарке появится Петр Амьенский и провозгласит крестовый поход против разврата, — эта же самая „культурная толпа“, сегодня аплодирующая „этуалам“, завтра разорвет их на части. Ведь она, в сущности, культурна только внешне, ее культура — это культура портных и сапожников, культура галстука, внутренне же она — стадо, как и всякая другая толпа» (23, стр. 238).

Это место можно сопоставить со следующим отрывком из «Признаков времени» Щедрина, причем следует обратить внимание не только на словарь, но и на синтаксис и на интонацию: «... пойдите во всякое время на Невский проспект и отделите от этого празднующающегося стада какого хотите субъекта —

что вы получите? — вы получите извозчика по убеждениям, извозчика по развитию, извозчика по надеждам и стремлениям... Может ли интересоваться его что-нибудь, находящееся вне самого простого брюшного материализма? Могут ли эти первоначальные организмы, эти сектаторы брюхопоклонничества чем-нибудь тревожиться, особенно в те ликующие минуты, когда двери ресторанов отворены настежь, а камелии и кокетки так и шмыгают по торцовской мостовой?» (VII, 82).

За этим у Щедрина следует развернутая характеристика дворянско-буржуазного «стада» или «толпы»: «...насытившись зрелищем подымания ног... , наругавшись до-отвалу над русским именем... , изворовавшись в конец... , толпа любит поговорить о „нравственности“, о „патриотизме“, о „собственности“ и, наконец, о том, как необходимо укоренять почтение к этим краугольным камням общественного здания „в простом классе“» (VII, 84).

В жестокой борьбе Горького против именитого самарского купечества, конечно, пригодились знаменитое щедринское крылатое слово о «чумазом».

«Существует мнение, что чумазый скоро захватит жизнь в свои руки», — пишет Горький, явно подразумевая «мнение» Салтыкова-Щедрина (23, стр. 55). В статьях Горького так и пестрят выражения «чумазное царство», «очень уж чумазные люди», «грязные лапы „чумазого“» (23, стр. 61, 68, 100) и т. д.

Либеральное общество Горький то обличает в гневных филиппиках, то высмеивает с ядовитой иронией. «В общем, в массе, — пишет он, — студенчество, как и общество, умертвило в себе душу живу, оскудело духом, променяло идеалы на идолы, забыло все святые слова и живет без морали, инертной жизнью людей духовно нищих» (И. Хламида, 228).

Таких же гневных, ювеналовских филиппик полна и публицистика Щедрина, вплоть до самых его последних «Забытых слов».

Об этих «Забытых словах» Салтыкова-Щедрина не мог не вспомнить Горький, разсблывая буржуазных моралистов. Он показывает, что буржуазная интеллигенция на самом деле живет себе да поживает, подобно щедринскому Либералу («Сказки») — «применительно к подлости».

Обращаясь от русской буржуазии к западноевропейской, Горький и здесь порою прибегает к испытанному оружию Салтыкова-Щедрина.

В статье «Поль Верлен и декаденты» он дает характеристику французскому буржуазному обществу конца века и находит

«полное падение морали, оскудение идеализма» (конечно, понимаемого в этическом смысле). «В этой атмосфере... более честные, более чуткие люди... задыхались... искали выхода вон из буржуазной клоаки, из этого общества торжествующих свиней» (23, стр. 127). Это привлечение щедринского термина из знаменитого разговора свиньи с Правдою способствует превращению образа «торжествующей свиньи» в образ, имеющий международное значение.

К материалам щедринской сатиры Горький обращается и в своей позднейшей публицистической работе. В это время он уже имел перед глазами классический образец публицистического использования сатиры Щедрина в произведениях В. И. Ленина. Но не ограничиваясь одним личным примером, великий вождь пролетариата обратился с прямым указанием к редакции газеты «Правда», а через нее и ко всем литераторам-большевикам.

«Пользуюсь случаем, — писал Владимир Ильич 8 сентября 1912 года, — чтобы поздравить т. Витимского... с замечательно удачной статьей в полученной мной сегодня „Правде“ (№ 98). Чрезвычайно кстати взята тема и разработана в краткой, но ясной форме превосходно. Хорошо бы вообще от времени до времени вспоминать, цитировать и растолковывать в „Правде“ Щедрина и других писателей „старой“ народнической демократии. Для читателей „Правды“ — для 25 000 — это было бы уместно, интересно, да и получилось бы освещение теперешних вопросов рабочей демократии с иной стороны, иным голосом».¹⁰

Отмеченная В. И. Лениным статья Витимского принадлежала М. С. Ольминскому (Александрову) и называлась «Культурные люди и нечистая совесть».¹¹ Автор клеймил в ней двойную измену дворянской и буржуазной интеллигенции народным нуждам и интересам в эпоху крестьянской реформы 1861 года и после революции 1905—1907 годов. В статье приведены очень едкие цитаты из Щедрина, а также из Грибоедова. М. С. Ольминский был большим знатоком Щедрина, сидя в тюрьме, он составил щедринский словарь и посвятил великому сатирику целый ряд статей.

Указание Ленина еще раз характеризует политическую правильность позиции Горького в использовании сатиры Салтыкова-Щедрина.

Еще в 1905—1907 годах начался отход широких слоев дворянско-буржуазной интеллигенции от испугавшей ее революции.

¹⁰ В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 31—32

¹¹ «Правда», 1912, № 98, 23 августа.

Этот отход и политическое поправление особенно усилились в годы реакции, а также нового революционного подъема. Одновременно и в тесной связи с этим развивались декадентство, уход в религию, мистицизм, аморализм, эстетизм.

Горький отмечал все это в ряде замечательных статей: «Заметки о мещанстве» и «По поводу» (1905), «О цинизме» (1908), «Разрушение личности» (1909), «О карамазовщине» и «Еще о карамазовщине» (1913).

Горький устанавливает генеалогию современного ему идейного «мещанства», начиная по крайней мере с 80-х годов прошлого века. Он делит это мещанство на «совестливое» и «наглое». Первое уходило тогда в «теорию малых дел» и толстовство. Второе нашло своих выразителей и предводителей в «талантливых языкоблудах... из ренегатов». Это были «потомки крови Иуды Искарота, Игнатия Лойолы и других хриstopродавцев», судившие обо всем всегда «применительно к подлости» (23, стр. 357—358), как щедринский Либерал.

Реакционные, антиингилистические романы той эпохи Горький называет «темными пятнами злорадного человеконенавистничества» (24, стр. 146). И здесь звучат знакомые щедринские словечки и обороты.

Горький постоянно говорил с иронией и гневом о так называемом «культурном обществе», «культурной среде», о «людях культурного общества», которые не видят «признаков возрождения человечества», которым пора кончить свои «жалобы на непослушный... народ» и т. д. (24, стр. 6, 77).

«Мещанин привык делить людей на героев и толпу», — писал Горький. Но мещанский «герой» — это «вороватое и жадное существо, с психологией бешеного кабана или российского помпадура», а мещанская «толпа» — это скопище людей, из которых «каждый сам по себе и сам для себя» (24, стр. 15, 43).

Характеризуя буржуазное общество, Горький ссылается на американского миллионера Гульда, того самого Гульда, о котором еще во времена Салтыкова-Щедрина газеты писали как об уголовном типе. Определяя, что такое трест, Гульд с полным знанием дела сказал, что это группа непримиримых врагов, которые «держат друг друга за руки и только потому не убивают один другого». Здесь «каждому друг рядом с ним кажется опаснее врага за стеною» (24, стр. 42—43).

В конце 20-х — начале 30-х годов публицистика Горького становится более чем когда-либо гневно-сатирической. Великий патриот Горький неутомимо разоблачает и клеймит многочисленных врагов молодой Страны Советов, явных и тайных, зарубежных и внутренних. В его статьях перед нами проходят

бюрократы, рвачи, разгильдяи, вредители, остатки предательских партий, российские белоэмигранты, западные «гуманисты», итало-германские фашисты и их европейско-американские покровители.

И теперь Горький часто вспоминает и цитирует Салтыкова-Щедрина. Сатира Щедрина по-прежнему живет и все по-новому работает на благо народных масс и на погибель их всемирных угнетателей.

Если Салтыков-Щедрин сатирически называл «культурными людьми» пореформенное российское дворянство, то Горький присваивает это наименование и российскому буржуазному интеллигенту, который раньше, «когда это было в моде», «причислял себя к революционерам», а впоследствии стал «черносотенцем» (24, стр. 452); и «европейскому мещанству», и тому международному, а главным образом американскому, «толстому хищнику», который отплясывает все «новый фокстрот под музыку оркестра негров» (24, стр. 354—355).

Горький по-щедрински называет «живоглотами» и «мироедских дел мастерами» деревенских кулаков, но в то же время по-новому, по-ленински усматривает мироедские задатки в «хозяйственном мужичке».

Через много лет Горький воскрешает меткое словечко Щедрина об «отметчиках-пенкоснимателях» из ранней русской буржуазной прессы («Дневник провинциала в Петербурге»). Он говорит о белоэмигрантах, «отметчиках-регистраторах, табельщиках пошлости и подлости, которые отмечают старинные пошлости и подлости с наслаждением, как нечто неодолимое даже в бесклассовом обществе» (27, стр. 288). В то время как щедринские «пенкосниматели» кичились своим объективизмом, холодностью, беспристрастием, новейшие буржуазные отметчики «с наслаждением» регистрируют всякую мерзость.

Ходячая кличка «разбойников пера» и «мошенников печати», (или «мошенников пера и разбойников печати») была изобретена не самим Щедриным, но подхвачена и утверждена его сатирой и навеки закреплена за черно-желтой, оголтело-дворянской и махрово-буржуазной, продажной, бульварно-рыночной прессой пореформенной России. Теперь Горький вполне закономерно переносит эти позорные клички на бандитов и гангстеров зарубежной журналистики.

В плане современной, все развивающейся борьбы за преодоление пережитков капитализма в сознании советских людей вполне злободневный характер сохраняет горьковское замечание о том, что «добродетели и пороки мещанства свойственны в той или иной степени также и рабоче-крестьянской массе, ко-

горая века воспитывалась в атмосфере мещанских понятий» (26, стр. 335).

Горький по-щедрински пишет о «липком болоте окаянных, „идиотических“ мелочей жизни» 70—80-х годов и возрождает это щедринское понятие, говоря о «международном» зрителе. Он предлагает этому зрителю издавать газету «Сокрушительные новости» и сделать в ней «боевым отделом» «Мелочи жизни», ибо глазок зрителя особенно четко видит именно «мелочи» (27, стр. 114). Дело в том, что щедринское понятие «мелочей жизни» имеет двойкий смысл: в нем, с одной стороны, подлинны мелочи, которые дворянско-буржуазной публике кажутся важными вещами, а с другой стороны, действительно важные явления жизни, которые тому же зрителю представляются мелочами. Так, например, смена Баттенберга Меренбергом на болгарском престоле для буржуазии большое событие, а каждодневные муки бьющегося как рыба об лед «хозяйственного мужичка» — мелочи, пустяки. Горький иронически отмечает, что для международного мещанства строительство новой жизни в Советском Союзе — это «мелочи», не стоящие внимания, а всякая грязь, еще остающаяся на задворках этой стройки, и есть самое интересное, нужное, дающее повод для элордства.

4

В художественном творчестве Горького с самого начала идут рука об руку героическая легенда и сатирическая сказка.

Сам Алексей Максимович в своих письмах к автору настоящей статьи дважды коснулся своих ранних сказок.

«Первую сказку — „О мудрой редьке“ — написал я в 93 или 4 году, одновременно со сказкой „О чиже“. Кажется, сказка „О редьке“ не была напечатана по условиям цензурным. Полагаю, что влияние Салтыкова в моих сказках вполне ощутимо, насколько оно умело мною использовано, это — разумеется — другой вопрос» (30, стр. 360).

«Судьбу сказки „О мудрой редьке“ я плохо помню и даже не уверен, цензура ли запретила ее, или же отказался напечатать редактор „Волжского вестника“ Рейнгардт? А теперь вот смутно вспоминается, что приятель мой Гурий Плетнев писал мне в Самару, что сказка эта будто бы была напечатана. Так как Гурий был корректором в газете Ильяшенко „Казанские вести“, возможно, что он — Гурий — напечатал ее в своей газете, — рукописи я посылал ему. Насколько помню — вещь это ничтожная, а содержание ее приблизительно таково: редька, ко-

торой было несколько тесно в грядке, неосторожно и преждевременно высунулась из земли. Это повело к тому, что она загнила и одновременно у нее явились мысли о тщете всего земного. Затем она отправилась путешествовать по огороду, но — не обрела в своем огороде ничего интересного и — кажется — ее съел козел. „О чиже“, „О редьке“, „О добродетелях и пороках“ и еще какие-то штучки в этом роде я в 93—4 гг. писал охотно, написал их не мало, но литературного значения не придавал им, и почти все они потерялись...

«Сказки я принимался писать — так же, как и пьесы — несколько раз: в 93 г., в 900 — „О чорте“, „Еще о чорте“, „Читатель“, „Философ и мозоли“, „О достоверности невежества“. Из двух последних первая была арестована у А. В. Яровицкого вместе с его бумагами и пропала, вторая — уничтожена мной. Затем писал сказки на Капри в 907—9 годах. Они были напечатаны в „Новом мире“, ¹² кроме двух, — темы этих двух я не помню.

«Вот и все, что я могу сказать о моем пристрастии к публицистике» (30, стр. 363—364).

В этих сообщениях привлекает к себе внимание фраза о «пристрастии к публицистике». Она свидетельствует о тесной связи, в представлении самого Горького, его сказок с его публицистикой. Но не менее тесной была связь его сказок и с его героической легендой.

Юношеское «мировоззрение, миропонимание, мироощущение» Горького были таковы, что их выражением должно было служить соединение самой красочной героически-романтической легенды с самой правдивой реалистически-сатирической сказкой.

При всем различии двух этих творческих линий и при всем разнообразии тем отдельных легенд и сказок Горького перед нами в сущности всюду и неизменно одно: хвала жизни, силе, красоте, смелости, свободе, любви и поношение хилости, уныния, покорности, трусости, уродства и, наконец, самой смерти.

Окружавшему его с детских лет мещанскому «разврату темному да пьяному» (Островский) Горький в целом ряде легенд противопоставляет любовь Лойко и Радды («Макар Чудра»), Марко и феи, Старого хана к молодой казачке («Хан и его сын»), бедного нищего к гордой графине («Баллада о графине Эллен де Курси» и т. д.) и, наконец, девушки, которая победила даже смерть («Девушка и смерть»).

¹² Описка: в «Современном мире» (Н. Я.).

Сильнее смерти и любовь старой Уми, долгие годы поющей о возвращении своих, погибших в море, мужа и сыновей («Крымские эскизы»).

Юный Данко вырывает из груди свое сердце, горящее любовью к народу, чтобы осветить ему путь к свободе и счастью («Старуха Изергиль»). В «Песне о Соколе» волны возглашают хвалу «безумству храбрых». Последним и замечательнейшим произведением этого героически-романтического рода явилась «Песня о буреви́стнике». В годы революции она стала настоящим революционным воззванием.

Характерно, что в двух последних песнях происходит соединение героически-романтического плана с реалистически-сатирическим: Соколу противопоставляется Уж, песне о буреви́стнике предшествуют «весенние мелодии». С другой стороны, и в сказке о чиже и дятле также противоплагаются два начала: революционное и обывательское.

В сказках Салтыкова-Щедрина наряду с сатирическим, также есть своего рода героическое начало; только это — героизм без романтики. «Ворон-челобитчик» не «челом бьет», не кланяется хищным птицам, а угрожает им восстанием вороньего стада. Дурак Иванушка перешибает кулаком дупло, в котором засел «богатырь». Деревенский философ Иван Простофиля открыто заявляет, что надо весь старый «плант» жизни переменить («Соседи»). Дедушка Еремей искал правды при крепостном праве, а побывавший в городе каменщик Федор готов искать ее теперь даже с ножом в руках («Путем-дорогою»). Героическая совесть не пропала, а укрылась в сердце дитяти и вместе с ним росла и росла («Пропала совесть»). Если сердце мальчика Сережи не вынесло столкновения Правды с жизнью («Рождественская сказка»), то Дурак пошел за Правду в ссылку.

Передовой журналист Крамольников под конец жизни начинает сознавать недостаточность одной лишь своей легальной литературной работы и видит необходимость вступить на революционный путь («Приключение с Крамольниковым»).

В самых различных формах Щедрин решает одну и ту же задачу: показать пробуждение и проявление революционных стремлений, героического начала в крестьянине, рабочем и передовой молодежи. Говоря о задачах сатиры, он указывал на необходимость для нее проникнуть в «глубины народной жизни» и выразить то «кровное человеческое дело, которое... нередко возвышает до героизма даже весьма обыкновенного человека» (VIII, 297).

Наряду с героизмом революционным, Щедрин показывает в сказках и героизм труда: страдальческий героизм Коняги,

одолевающего громаду полей, и веселый героизм мужика, мастера на все руки, который двух генералов не только прокормил, но и с необитаемого острова обратно в Петербург доставил.

Сатирические сказки Щедрина и Горького могут быть поняты лучше всего только в сопоставлении и противопоставлении их с героической сказкой и легендой.

Если в сатирической сказке преобладает начало отрицания и ведущая роль принадлежит отрицательным типам, то в героической легенде выдвигается на первый план положительное начало, в центре внимания становятся положительные образы.

Главная сила «Сказок» Щедрина обуславливается чрезвычайно верной типизацией в них отрицательных явлений жизни, возбуждающих крайнюю ненависть в читателе. А секрет этой типизации заключается в глубочайшей народности сатирика, в его умении взглянуть на высшее общество глазами народа и отобрать именно те черты и свойства, которые наиболее характерны для каждого из враждебных народу сословий, классов, партий и групп.

Но этот, ярко-сатирический характер большинства «Сказок» Щедрина не может все же заслонить отмеченного выше героического содержания многих из них.

Сказки Щедрина и Горького являются верным отражением своей эпохи. Они близки по методу отображения действительности, но отличаются различным содержанием образов и индивидуальностью творческой манеры обоих писателей.

В 80-е годы классовые вождедения дворянства и буржуазии проявлялись с резкой обнаженностью. В это же десятилетие стали идейно оформляться будущие дворянско-буржуазные политические партии, реакционные и либеральные. Всем этим и обуславливалась прямая и резкая социально-политическая направленность «Сказок» Салтыкова-Щедрина.

Начиная с 90-х годов, правящие классы стали прикрывать свои хищнические стремления разного рода покрывалами философского идеализма, мистицизма, аморализма, эстетизма, пессимизма. Задачей сказок Горького и стало разоблачение этих «измов».

Борьба молодого Горького с глубоко ненавистным ему пессимизмом начинается с той самой сказки «О мудрой редьке», которую он, в приведенном выше письме, объявил «ничтожной». Но если она и слаба в художественном отношении, то ее глубокий философский смысл представляет для нас несомненный интерес. Не является ли она злым памфлетом против немецкого философа Шопенгауэра, талантливейшего, а потому и опаснейшего, в глазах Горького, проповедника пессимизма?

Из воспоминаний самого Горького и его современников хорошо известно, что он живо интересовался в 80—90-х годах модными сочинениями по философии, психологии, социологии и т. п. и немало обижался, когда знакомые интеллигенты давали понять ему, самоучке, что это не его ума дело.

Бывая в 1889—1890 годах у Каронина-Петропавловского, Горький нашел у него среди других книг сочинение Шопенгауэра «О свободе воли» и очень им заинтересовался. Еще ранее, в казанские годы, Горький увидел на витрине книжного магазина книгу Шопенгауэра «О четверояком основании», и ему «нестерпимо» захотелось прочитать ее.¹³ Точное название этой вещи — «О четверояком корне закона достаточного основания». Знал Горький и «Духовидение» Шопенгауэра. Но самым важным сочинением модного философа была книга «Мир как воля и представление». Пародией на нее и явилось как будто произведение нашей «мудрой редьки», под заглавием «Мир как ошибка и нелепость».

Когда, позднее, Горькому приходилось касаться философии и поэзии пессимизма, он неизменно ставил Шопенгауэра во главе целой плеяды поэтов и философов — Леопарди, Бодлера, Штирнера, Гартмана, Ницше.

Удар по пессимизму наносит и другая сказка или рассказ того же 1893 года — «Исключительный факт».

Настоящим идейно-художественным достижением Горького в области сатирической сказки явилась сказка «О чиже, который лгал, и о дятле, любителе истины» (1893). Хотя мещанское благоразумие в лице дятла внешним образом торжествует, но все же настоящая морально-политическая победа остается на стороне свободолюбивого чижа.

Тот же самый конфликт возникает и между Соколом и Ужом. Но Уж только пресмыкается, а не поучает, как дятел, Сокол же гордо борется, а не мечтает, как чиж. Вторая сказка звучит гораздо более революционно (1895). Наконец, буревестник гордо реет над бушующим морем, призывая еще большую бурю (1901).

Среди сказок Щедрина есть и аллегорические, например «Добродетели и пороки». Горький также написал сказку «О добродетелях и пороках» или «Разговор по душе» (1893). Сюда же относится и сказка-рассказ «Старый год» (1894).

У обоих авторов выводится целая вереница аллегорических фигур, олицетворяющих собой те или иные человеческие «свой-

¹³ В. Десницкий. М. Горький. Очерки жизни и творчества. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 25.

ства». Эти естественные природные качества и черты человеческой натуры так или иначе извращаются в старом, антагонистическом обществе и превращаются в «добродетели» или «пороки». Народный мудрец, Иванушка-дурачок, прекрасно понимает эту историческую истину, но тщетно пытается втолковать ее окружающим, говоря о «безалаберности» да «каверзе» людской. Сказка Щедрина проводит глубоко научный, историко-материалистический взгляд на духовную жизнь человека.

У Щедрина Добродетели и Пороки отлично договариваются между собой при посредстве Лицемерия. У Горького Порок прямо заключает Добродетель в свои объятия, но оскорбленная Невинность вырывается и уходит. Автору приходится выступить самому и напомнить «о необходимости для жизни поступков цельных, крупных и дело жизни оживляющих» (1, стр. 141).

В сказке «Старый год» Вечность говорит о «ветхих» и «новых» людях (здесь Горький применяет обычную терминологию Щедрина). Так как «новые» еще не народились, то и нового года не будет. Старый год остается жить с Унынием, а Лицемерие начинает заигрывать с Суемудрием, призывая к терпению.

Целая серия сказок и рассказов Горького посвящена в эти годы взаимоотношениям писателя и читателя. Следуя известному приему Салтыкова-Щедрина, который часто подвергал себя как рассказчика критике со стороны своего друга Глумова, Горький представляет себя объектом критики разного рода читателей. Таинственный незнакомец ведет с писателем очень острую ночную беседу и подвергает его едкой критике слева («Читатель»).

В рассказе «Как меня отбрили» (1896) тот же передовой писатель подвергается нападению мещанина. Некий парикмахер, как воплощение пошлых обывательских вкусов, всячески поносит реалистическую литературу и противопоставляет ей разных бульварных писателей.

Рассказ «Об одном поэте» (1894) рисует печальную судьбу «не по-человечески честного» писателя. В «Грустной истории» (1895) поэт-обыватель почерпал вдохновение в объятиях хорошей мещаночки, а потом впадал в пессимизм всего лишь от укусов блохи.

Тесно связаны между собой сказки «О чорте», «Еще о чорте» (1899) и «И еще о чорте» (1905).

В первой из них чорт вызывает из могилы давно умершего писателя и ведет его полюбоваться на счастье его жены, вышедшей второй раз замуж не то за парикмахера, не то за маркера.

Во второй выведен некий Иван Иванович, который занимается «самосовершенствованием», но к нему является чорт и начинает

вынимать из его души какие-то жеванные, грязные «тряпочки», оказавшиеся «честолюбием» и «злобою» (вспомним, что и у Щедрина «пропавшая совесть» в виде «тряпки» переходит из кармана в карман разных лиц). Когда же чорт облегчает душу Ивана Ивановича еще и от «Гнева», то на месте человека остается нечто вроде «пустого бочонка».

Третья сказка написана уже во время революции. Ее герой, Иван Иванович Иванов, член некоторой партии, — это ренегат революции и социализма, либерал-землевладелец, жаждущий охраны порядка. Сказка живо воскрешает перед нами 1905 год. Дополнением к ней служит «Письмо в редакцию» Антинома Исходящего, члена «п. п. п.», т. е. партии правого порядка. Эта партия считалась стоящей где-то между партией «народной свободы» (или конституционно-демократической, т. е. кадетами) и партией «мирного обновления», лидер которой, граф Гейден, получил от В. И. Ленина известную характеристику.

Наконец, в сатирическом рассказе «Пузыри» (1900) мы еще раз встречаемся с Иваном Ивановичем Ивановым как с «нашим известным и талантливым беллетристом». Начитавшись хвалебных рецензий, он, рука об руку со Славой («полной и сильно подкрашенной» дамой), отправляется на Парнас, но вместо того попадает в лужу, где плавают и лопаются пузыри, т. е. беллетристы и критики. Вместе с ними и сам он плавает и лопается и... просыпается.

Такие горьковские вещицы, как «Часы» (1896), «Перед лицом жизни» (1900), «О сером» (1905), «Старик» и «Мудрец» (1906), также не лишены местами сатирической окраски.

Часы отбивают свое «тик-так» и наводят на размышления о жизни. Эти размышления кончаются признанием, что «часы нашей жизни — пустые, скучные часы, наполним же их красивыми подвигами» (2, стр. 430).

Стоя «перед лицом Жизни», робкий просит о счастье, а сильный требует справедливости. Жизнь предлагает ему самому взять эту справедливость. В другом рассказе «Старик» действительно сумел взять от жизни все, что хотел, а потому гордо и спокойно идет к своему закату. «Мудрец» ведет свою гнилую проповедь пессимизма даже во время революции; но когда он пробует выступить на рабочем собрании, то чуть не получает по шее. В рассказе «О Сером» в споре Красного с Черным Серый играет вдвойне предательскую роль. Он призывает их обоих к умеренности и Черный становится менее жестоким, а Красный — более тусклым. «Эта маленькая двоедушная гадина... задерживает смерть отжившего, затрудняет рост живого» (5, стр. 458).

Все эти миниатюры — не то сказки, не то рассказы, не то стихотворения в прозе. В них слышатся и героические, и лирические ноты, и сатирический смех, и ораторские призывы. Когда-то либеральная эстетическая критика удивлялась тому, что Салтыков-Щедрин ломает веками установленные границы между эпосом, лирикой и драмой и свободно переходит в своем очерке от повествования к лирическим отступлениям и драматическим сценам (П. Анненков). Горький с успехом развивает эту работу по обогащению традиционной системы литературных жанров.

В «Русских сказках» 1912—1917 годов сатирическому осмеянию подвергнут Горьким пессимизм.

В эти годы философия пессимизма еще больше, чем прежде, служила удобной и выгодной профессией для ее проповедников, доставляя ученым — кафедры, а поэтам — гонорары. Особенно удачной представляется третья сказка. Это — яркий художественный памфлет против поэтов-модернистов, занимавшихся поэтизацией смерти, во главе с Федором Сологубом.

Напав на столь «благодарную» тему, как прославление смерти, поэт Евстигней Закивакин выпускает книгу стихов под заглавием «Некрологи мечтаний и эпитафии желаний, поэмы Евстигнея Смертяшкина». Шумный успех книги доставляет ему семейное счастье с «модерн-девицей Нимфодорой Завалашкиной», «стильный быт», т. е. квартирную обстановку в стиле похоронного бюро, и т. п.

Резким памфлетом явилась сказка о барине, который до тех пор отыскивал свое «национальное лицо», пока его физиономия не уподобилась той части тела, на которую натягивают брюки. Некрасов говорил в таком случае: «Как не выскли ошибкой по лицу его» («Современники»). Не случайно, что Горький цитирует в этой сказке Некрасова («Даром ничто не дается...» и т. д.). Сказка метила в идеологов российского национализма во главе с П. Б. Струве.

Сказка шестая посвящена разоблачению классовых вождедений русского дворянства. Жил да был помещик-либерал, а при нем состоял в роли историка некий радикал Егорка. Когда крестьяне потребовали у помещика землю, Егорка переметнулся было на их сторону. Но барин вызвал воинскую команду, и все пришло в «порядок».

В седьмой сказке Горький разоблачает самые гнусные проявления реакционного национализма, выражавшиеся в травле так называемых «инородцев» и, в частности, в натравливании самых темных элементов города и деревни на евреев («Новое время», «Русское знамя»). Горький показывает, как «коренное население» учиняет погромы с ведома и разрешения правительства,

а либералы пишут да пишут свои протесты. Подписи под этими обращениями и телеграммами подобраны в щедринском стиле. Названия городов — Дремов, Мямлин — также в духе Щедрина.

Некий губернатор фон дер Пест (чума!) издает приказ о «службе отечеству» совсем в духе приказов щедринских помпадуров. Один из жуликов бросает свое уголовное ремесло, принимает псевдоним «Вдоль Поперек Ивсяко» и начинает издавать газету «Туда-сюда». При ней организуется еще «Сладкий отдых администраторов, утомленных преследованием законности». Некоторые порнографические подробности превосходят при этом даже объявления в ноздревской газете «Помои» из «Писем к тетеньке» (Сказка VIII).

В сказке девятой для уловления всех «инакомыслящих» некое начальство привлекает «вольного истребителя живых существ» «Оронтия Стервенко, бывшего капитана службы его высочества короля Фуэгийцев и властелина Огненной Земли». Явными предшественниками капитана Стервенко являются, во-первых, глуповские градоначальники из «Истории одного города», во-вторых, ретивый или вредный начальник из «Современной идиллии», а в-третьих, странствующий полководец Полкан Редедя, который был военачальником у короля Зулусов Сетевайо, а затем у Араби-паши в Египте, причем того и другого сдал в плен англичанам («Современная идиллия»).

Стервенко представляет цифровой отчет об истребленных им людях и израсходованных на это средствах. Этот сатирический прием цифровых расчетов Горький нашел в щедринском «Жизнеописании» купца Парамонова, составленном в виде счета «добродетельных» дааний по требованию начальства, — все в той же «Современной идиллии».

У Горького в сказке девятой некий проповедник «непротivления злу насилием» возымел такое влияние на жителей одного города, что все они впали в совершенную пассивность, расселись и разлеглись где попало. Даже когда начальника города Игемона (т. е. Гегемона) совсем заели паразиты, никто не пришел к нему на помощь. В результате такого непротivления злу весь город вымер. Мораль: и «в терпении нужна умеренность». В «Истории одного города» Щедрина был также некий проповедник терпения и неделания блаженный Парамоша, но герои Горького превзошли щедринских своей «стойкостью в бедствиях».

Мудрецы решили создать «нового человека», размягчая землю своими плевками, но оказалось, что вся эта земля кому-нибудь да принадлежала. Между тем для создания «нового че-

ловека» нужно было, чтобы «земля была ничья». Это чрезвычайно острое политическое объяснение Горький мастерски влагает в уста гимназиста II класса Мити Коротышкина, по прозвищу «Стальной Коготь».

Этой сказкой заканчивается цикл сказок 1912 года. Здесь от традиционных тем о литературно-философских блужданиях российской интеллигенции Горький переходит к более общим проблемам социально-политического, государственного характера. Завершается цикл вполне последовательно вопросом о «новом человеке», который должен явиться на свободной земле. Композиция цикла получается очень стройной.

Ошибочная политическая позиция, занятая Горьким в 1917 году, не могла не отразиться и на его «Русских сказках», написанных в этот период. Например, в двенадцатой сказке русские люди представлены «Иванычами», совершенно покорными «Обстоятельствам», хотя в России уже произошла февральская революция.

Сравнение сказок Салтыкова-Щедрина и Горького помогает нам приблизиться к пониманию тех принципов, которые положены в основу их создания.

В своей статье «Ответ „Москвитянину“» Белинский писал: «В драмах Шекспира встречаются с великими личностями и пошлые, но комизм у него всегда на стороне только последних; его Фальстаф смешон, а принц Генрих и потом король Генрих V — вовсе не смешон. У Гоголя Тарас Бульба так же исполнен комизма, как и трагического величия; оба эти противоположные элементы слились в нём неразрывно и целостно в единую, замкнутую в себе, личность; вы и удивляетесь ему, и ужасаетесь его, и смеетесь над ним. Из всех известных произведений европейских литератур пример подобного, и то не вполне, слияния серьезного и смешного, трагического и комического, ничтожности и пошлости жизни со всем, что есть в ней великого и прекрасного, представляет только „Дон Кихот“ Сервантеса. Если в „Тарасе Бульбе“ Гоголь умел в трагическом открыть комическое, то в „Старосветских помещиках“ и „Шинели“ он умел уже не в комизме, а в положительной пошлости жизни найти трагическое. Вот где, нам кажется, должно искать существенной особенности таланта Гоголя. Это — не один дар выставять ярко пошлость жизни, а еще более — дар выставять явления жизни во всей полноте их реальности и их истинности».¹⁴

Нам кажется, что творческий метод Щедрина и Горького в их сказках можно в известной мере определить, если подойти

¹⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, изд. АН СССР, М., 1956, стр. 244.

к нему, по примеру Белинского, с применением эстетических категорий трагического и комического, великого и ничтожного, пошлого, прекрасного и уродливого, безобразного.

Вслед за Белинским можно было бы повторить, что и «Сказки» Салтыкова-Щедрина представляют нам «явления жизни во всей полноте их реальности и истинности». Они легко могут быть разбиты на три основные части, в зависимости от воплощения в них тех или иных из указанных категорий.

Есть сказки, в которых даны одни лишь отрицательные, уродливые, пошлые явления, представляемые с их комической стороны. Таковы, например, «Премудрый пискарь», «Дикий помещик». Оба «героя» подвергаются здесь безусловному осмеянию и не вызывают никакого сочувствия ни у автора, ни у читателя. Есть, далее, сказки, в которых даны одни лишь положительные, возвышенные, прекрасные явления, поставленные в трагическое противоречие с действительностью. Так, например, в сказке «Путем-дорогою» выходец из деревни, рабочий-каменщик Федор Голубков оказывается способным на самые решительные действия для защиты чести своей жены («Путем-дорогою»); совершенно явственно здесь назревает трагедия. В «Рождественской сказке» трагически-прекрасен образ мальчика, сердце которого не выдержало столкновения Правды с ложью старого мира, полицейским насилием, церковной фальшью и т. д.

Есть, наконец, сказки, которые дают нам и положительные, и отрицательные, и переходные между двумя этими крайностями явления жизни. Так, например, в сказке «Ворон-челобитчик» наряду со старым вороном и молодыми жестокими хищниками — ястребом, кречетом, кобчиком — мы видим ветхого старика-коршуна. Он готов признать Правду вороньего стада, но только откладывает пришествие ее на неопределенное время. Смешного, комического в этой сказке почти нет. В сказке «Карась-идеалист» между трезвым реалистом и непримиримым скептиком ершом, с одной стороны, и шукой со всей ее свитой из головлей, окуней и т. д., с другой, поставлен карась-идеалист, несправимый романтик-утопист, упорно твердящий о «добродетели» даже перед гибельным щучьем хайлом. Образ Караса представляет собой истинно донкихотское соединение трагического и комического.

Богатство щедринской палитры обнаруживается еще и в том, что и самые положительные образы у него порой исполнены комизма так же, как и самые отрицательные подчас могут быть не лишены трагизма. Веселым комизмом овеяна оптимистическая фигура Мужика, который двух генералов прокормил. «Бедный волк» под конец жизни доходит до трагического сознания

того, что ему никак не вылезти из своей шкуры природного хищника.

Соединение трагического и комического элемента дают нам образы Коняги, Барана-непомнящего, Дурака.

Сказки Щедрина в целом и некоторые из них в отдельности представляют собой неисчерпаемое богатство всякого рода оттенков и переходов комического: мягкого, теплого, светлого, веселого, скорбного, острого юмора; холодной, жесткой, злой иронии; гневного, пламенного, мрачного сарказма.

Весело-юмористична «Повесть о том, как мужик двух генералов прокормил» (даже и в показе самих генералов). Холодно-иронична сказка «Обманщик-газетчик и легковёрный читатель» (даже и по отношению к самому читателю). Со скорбной иронией написана сказка «Чижиково горе», посвященная «партикулярным», семейным делам. Самой злой иронией пропитана сказка о Либерале, заслужившем плевков в физиономию. Мрачным сарказмом полна картина рисующая «Гиену», «пишущую газету». Гневный и пламенный сарказм звучит в проклятиях совсем не христиански всепрощающего Христа, обращенных к Иуде-предателю.

Творческий метод Горького в его ранних сказках и легендах до известной степени сходен со щедринским по разнообразию воплощаемых здесь эстетических категорий и сатирических тонов и оттенков.

Очень богата всякого рода оттенками сказка «О чиже, который лгал, и дятле, любителе истины». В образе чижа дано соединение трагического и комического. Либерально-витиеватая речь щегленка воспроизводится с едким юмором. Реакционное тупоумие дятла порождает прямой сарказм как у автора, так и у читателя.

Воздавая восторженную хвалу героическому Соколу, писатель в то же самое время с холодной иронией рисует образ Ужа как воплощение пошлости и мещанства. Гибель Сокола не кажется здесь трагической, потому что она совершенно сознательна, возвышенна и прекрасна.

Острым юмором полна сказочка «Пузыри», о которой говорилось выше, превращающая «нашего известного, уважаемого» и т. д. писателя... в пузырь на дождевой луже.

В сказке «О Сером» дана трагикомическая картина подчинения Черного и Красного, Реакции и Революции, Серому — пошлостям, либеральному соглашательству. Не избегает сатирического изображения здесь и Красный, потому что в его лице представлена не подлинная революция, а только мелкобуржуазная «революционность».

«Русские сказки», при общей резко сатирической однотонности, очень богаты оттенками в зависимости от разнообразия своего содержания.

По методу накопления одних лишь отрицательных явлений, махрово-реакционных и лживо-либеральных персонажей, глубоко враждебных народу, «Русские сказки» сходны более всего с такими ультрасатирическими произведениями Салтыкова-Щедрина, как «История одного города» и «Современная идиллия».

Даже народные образы — Кузьмичи и Лукичи, Ваньки, Микешки, Матрены — даются Горьким в том же сильно комическом плане, как и щедринские «глуповцы», в которых сатирик изображал «народ исторический», выносящий на своих плечах Бородавкиных, Бурчеевых и т. п. (XVIII, 235).

5

Во время революции 1905—1907 годов Горький сблизился с партией большевиков и лично с В. И. Лениным и принял деятельное участие в совершавшихся событиях в Петербурге, Москве и провинции, а также участвовал и в заграничной работе партии.

Все это способствовало формированию его научного миропонимания, помогало ему уяснить роль партии и значение русского рабочего класса как вождя крестьянских масс, вселяло уверенность в том, что торжество социалистического идеала — дело не столь уж отдаленного будущего.

В сатире Горького этого времени особое внимание привлекает сатира на западный капиталистический мир. Памфлеты Горького против буржуазного Запада появились столь же своевременно, как в начале 80-х годов щедринский цикл «За рубежом».

Глубокий знаток Запада в социально-экономическом, политическом и культурном отношениях, Салтыков-Щедрин приводит нас сначала в Германию. Мы попадаем в немецкую деревню, в которой батраки «продают душу чорту», т. е. заключают контракты со своими кулаками и тем отказываются от ведения классовой борьбы. Затем мы гуляем по улицам Берлина, в котором царствует прусская военщина, угрожающая всем, начиная со своего, немецкого, народа и кончая «исконным врагом» на Западе и Востоке, т. е. Францией и Россией. Этот Берлин создан для «человекоубивства»; символом его является «главный штаб», а идеологами пруссачества и милитаризма выступают университетские профессоры из числа последователей Гегеля.

Горький развивает дальше эту линию сатиры Щедрина в соответствие с новой эпохой. В памфлете «Король, который высоко держит свое знамя» он высмеивает Вильгельма II, с его комически-жалкими претензиями быть и ученым, и художником, и музыкантом. Горький показывает, что на самом деле это просто немецкий солдафон новейшего образца, помешанный на маршировке и прочих военных упражнениях. Но трагедия в том, что в Германии признают его вождем, потому что он выражает бредовую мечту о мировом господстве «фатерланда».

В знаменитой четвертой главе «За рубежом» и последующих главах Салтыков-Щедрин высмеивал ожиревших французских буржуа, которые не только тешат себя в ресторанах и кабаре, а также чтением романов вроде «Нана» Э. Золя, но и бросают подачки рабочему классу. Щедрин видит немалую опасность в том, что буржуазия не без успеха засылает своих агентов в стан парижского пролетариата: здесь успешно работают и монархисты, и оппортунисты, и клерикалы, раскалывая единство рабочего движения.

Горький в своем памфлете «Прекрасная Франция» изображает гостиную «женщины бальзаковского возраста, еще не потерявшей надежду пленять мужчин». Это — содержанка французских банкиров, сводня между ними и русским царем, которому нужны деньги для подавления революции. Она заслуживает за это «плевка крови и желчи в глаза».

В «Дневнике провинциала в Петербурге» Щедрин говорит о двух провинциальных дворянах, прибывших в столицу, чтобы добиться железнодорожной концессии для своего земства. Добиваясь ее, они допились до того, что одному из героев приснился кошмарный сон. Он увидел, что спутник его, Прокоп, умер, а он ограбил умершего на целый миллион рублей. Сестры-наследницы Прокопа начинают судебный процесс и приглашают адвокатом Хлестакова-сына. Но Хлестаков покупает у них, всего за пять тысяч, право на миллионное наследство и организует компанию на паях для дальнейшего ведения дела. Эта компания выпускает акции, которые то поднимаются, то падают на бирже, и т. д.

Перед нами замечательный образчик реалистической фантастики Салтыкова-Щедрина. Весь этот пьяный бред имеет вполне реальную основу. Из газеты «Голос» Салтыков-Щедрин узнал о процессе между Россией и Северо-Американскими Соединенными Штатами из-за так называемой «претензии Перкинса». Капитан Перкинс заключил с русским правительством контракт на поставку оружия, но договора не выполнил. После расторжения контракта Перкинс подал в суд, но вскоре умер.

Его родственницы продолжали судебное дело, причем образовалась компания на паях. Заправляли делом скомпрометированные в самой Америке адвокаты. Иск возрос до 800 000 рублей. Акции стали предметом биржевой игры. Правительство США трижды поддерживало этот иск перед русским правительством. Заинтересованными в деле владельцами акций оказались крупные финансисты и даже правительственные лица. Сам государственный секретарь Гамильтон Фиш оказывал сильнейший нажим на русского поверенного в делах Катакази. Последнего травили в газетах и даже угрожали ему смертью в подметных письмах. Он затем и раскрыл всю эту грязнейшую историю в особой брошюре, выпущенной в Париже.

Для Горького сатира на американскую буржуазию была прямым делом политической борьбы. Великий гуманист, конечно, отнюдь не смешивал господ положения — правящие классы с американским народом. Он чтит славные традиции американской свободы и демократии и с грустью отмечал, что статуя Свободы заплесневела, а монументы великих вождей (Вашингтона, Франклина, Линкольна и др.) покрылись пылью. Он отметил также и быстро промелькнувшую в вагоне трамвая фигуру агитатора-социалиста как свидетельство того, что дело рабочего класса живет. Острые своей сатиры Горький направил против торжествующего мещанства в самом широком, своем, горьковском, смысле этого слова. В трех очерках цикла «В Америке» он превосходно обрисовал «типические обстоятельства», в которых должны складываться «типические характеры» миллиардеров и покорных им человекообразных придатков к их машинам. Он с глубочайшим отвращением показал крупнейший капиталистический центр — город Нью-Йорк — как небывалое гигантское скопище зданий, машин и пр. Неравной высоты небоскребы кажутся ему зубами в пасти какого-то невиданного зверя. Сами капиталисты представляются ему уже не прежними старыми биржевыми «волками», а целыми «ихтиозаврами».

В очерке «Царство скуки» Горький приводит нас на «Остров развлечений», где американская мещанская толпа (моб), по воскресному чинно гуляющая по улицам, мгновенно звереет, когда ей вдруг представляется возможность прибегнуть к суду Линча.

Цель жизни, девиз, закон этой толпы — «делать деньги». Она восхищенно провожает глазами автомобиль капиталиста. Горький с огромной художественной силой и правдой подметил то восторженное остоленение, которое охватывает толпу мещан перед лицом Желтого Дьявола.

Горький отмечает, что нигде так много не говорят о религии и морали, как в Америке, и нигде так организованно ее не попирают. В бесчисленных религиозных общинах председателями и проповедниками состоят крупнейшие капиталисты, сенаторы, министры, президенты. Но когда они нарушают законы морали, их грехи покрывают особые бюро профессиональных разрушителей нравственных норм и узаконений. Бюро эти разбросаны по всей стране, существуют в каждом городе («Жрец морали»).

В очерке-памфлете «Хозяева жизни» Горький описывает американское кладбище. Сопровождает автора американский Дьявол. Он поднимает из гробов ученых идеологов «американского образа жизни», авторов книг о превосходстве белых над черными, мужчин — над женщинами. За ними являются и более скромные слуги буржуазии: изобретатели электрического стула и прочих благ цивилизации.

Это широкое полотно социально-политической сатиры будет, впрочем, неполным без одной небольшой бытовой сатиры, которую представляет собой рассказ «Чарли Мэн».

Когда вблизи одного небольшого американского городка появился медведь и начал резать скот и даже угрожать детям и взрослым, то жители, вполне естественно, обратились к единственному в той местности охотнику, Чарли Мэну. Но так как дело было в августе, то Чарли резонно ответил, что в это время он не интересуется медведями. Когда же ему указали на скот и детей, то он не менее резонно отвечал, что у него скота нет, а что касается детей, то еще неизвестно, нападет ли медведь именно на его собственных детей?

Против этого трудно было что-нибудь возразить... с точки зрения буржуазного индивидуализма. И только когда позднее Чарли отпустил на волю ястреба, жители всей округи объявили его «старым ослом». Но Чарли был просто вполне последовательным и законченным индивидуалистом, неспособным думать о чем-либо другом, кроме своего «интереса», и враждебным всем другим людям, подобно дикому ястребу, которого он из симпатии и отпускает на волю.

Так одна и та же тема безграничного буржуазного индивидуализма разработана Горьким двумя очень различными методами. С одной стороны, социально-политическая сатира, с большой долей преувеличения, гиперболы и немалой дозой фантастики; с другой стороны, бытовая сатира, настолько простая и обыденная, что на первый взгляд она даже не кажется сатирой.

Однако внешне бесхитростный рассказ о Чарли Мэне ведется на самом деле с хорошо ощутимой иронией. В памфле-

тах же присутствует и мрачный сарказм, и юмор с большим числом оттенков и переходов от веселого («Один из королей республики») к мрачному («Моб»). Подобный прием объединения нескольких оттенков комического, перехода от одного к другому, подчас довольно неожиданного, хотя внутренне достаточно закономерного, уже отмечался выше в сатире Салтыкова-Щедрина.

Творческий процесс художника-сатирика — это одна из наиболее сложных и трудных проблем психологии творчества. Горький однажды чрезвычайно метко сказал о «капризной области капризного искусства хорошо видеть и тонко изображать смешное» (26, стр. 233).

6

В сатире Салтыкова-Щедрина от начала до конца идут две параллельные и порой переплетающиеся линии. Одна из них представлена «Губернскими очерками», «Благонамеренными речами», «Господами Головлевыми», «Мелочами жизни», «Пошехонской стариной»; другая — «Сатирами в прозе», «Помпадурками и помпадуршами», «Историей одного города», «Современной идиллией», «Сказками». У каждой из этих линий есть свой метод преувеличения, заострения образа. Вторая из них характеризуется большой политической остротой и допускает порой немалую долю фантастики. Первой свойственна большая психологическая глубина, разворачивается она на чисто бытовом материале (хотя и в нем Щедрин «улавливает политику», по выражению А. М. Горького). Возникает даже сомнение: являются ли сатирой такие, например, вещи, как «Пошехонская старина»?

Допустим, однако, что Салтыков-Щедрин — это сатирик по преимуществу, и всякое его произведение более или менее сатирично. Но почему в начале крупных бытовых произведений Горького уже заложен намек на сатиру — в самих определениях места действия, в сатирических названиях маленьких мещанских городков: Окурова, Дремова, Мямлина, Вор-города?

Из больших строго бытовых повестей эти названия затем переходят в политически острые «Русские сказки», для стиля которых характерны гипербола, карикатура, фантастика. Не значит ли это, что в восприятии и понимании Горького, как и Салтыкова-Щедрина, мрачная действительность старой России порой граничила с фантастикой? Ум и сердце революционера отказывались признать за действительность этот мир человеконенавистничества и хищничества, противопоставляя ему подлин-

ную реальность растущей народной, демократической России.

Сатира у Горького, как и у Салтыкова-Щедрина, проникает почти во все его произведения, где изображается капиталистическая действительность. Даже и наиреальнейшие художественные произведения не могли обойтись без некоторой доли сатирического преувеличения. Частично это отразилось в самих названиях многих произведений.

Вспомним, что Окуров является местом действия также и повести «Жизнь Матвея Кожемякина»; Дремов — не только повести «Дело Артамоновых», но и рассказа «Последний день»; Вор-город — повести «О тараканах» (упоминается о нем и в «Деле Артамоновых»), Мямлин — в пьесе «Зыковы», рассказах — «Губин», «Орел», «Все то же», «Ярмарка».

Конечно, сатирические названия городов и деревень были широко распространены во всей русской литературе XVIII—XIX веков — у Радищева, Пушкина, Гончарова, Островского, Некрасова, но Салтыков-Щедрин довел этот прием до высочайшей степени в названиях городов — Крутогорск и Глупов. И не случайно, что на протяжении нескольких десятков лет один и тот же классический прием выдерживается у Горького в тех произведениях самых различных жанров — повестях, пьесах, рассказах и сказках, — где нашла отражение дикая и нелепая мещанская жизнь, пошлая обыващина которой может вдруг обернуться самой жуткой или смешной фантастикой.

Из больших полотен Горького важнейшее значение в сатирическом плане имеет, конечно, «Жизнь Клима Самгина». Это — огромная летопись политических, философских, религиозных, моральных, эстетических, литературных блужданий российской дворянско-буржуазной интеллигенции на протяжении целых сорока лет.

Казалось бы, что может быть реальнее нарисованной Горьким картины? Но почему за нею все яснее чувствуется какая-то другая реальность, на фоне которой все столь живые фигурки действующих лиц бледнеют и превращаются в тени и призраки?

Прозвучавший в начале недоуменный вопрос «Да был ли мальчик? может мальчика и не было?» в дальнейшем неоднократно возникает вновь в применении к персонажам вполне жизненным и все же чем-то нереальным. Зыбким и неверным представляется весь этот пестрый калейдоскоп, проносящийся перед глазами зрителя. Чем дальше, тем нетерпеливее ждешь, когда, наконец, встанет подлинная историческая реальность — народ и смахнет с исторической арены всех этих комедиантов политики, философии, религии, морали, искусства, литературы. Этот второй план повествования ощущается и в сатирических

произведениях Салтыкова-Щедрина. В главном «герое» горьковской эпопеи, Климе Самгине, чудом искусства художника сохраняются до конца черты живого человеческого образа, и в то же время он все более превращается в голую ходячую «систему фраз». Он отгораживается от действительности, отмежевывается внутренне от всех партий и групп, с которыми сталкивает его судьба, и в то же время приспосабливается к жизни, осторожно примазывается ко всякой партии и группировке, которая, как ему кажется, имеет перспективы в будущем.

Клим Самгин — прямой потомок Иудушки Головлева. Пустомыслие, пустословие, пустоутробие Иудушки Головлева проявлялись только в узкой сфере его отношений к своей семье, крестьянам и соседям-помещикам. Клим Самгин, обладающий теми же самыми качествами, выступает уже на широкой российской арене, в обстановке интеллигентских блужданий последних десятилетий перед Октябрьской революцией.

Тип Клим Самгина безусловно содержит в себе сатирические черты. Метод Горького-сатирика в этом романе очень сложный и мало изучен в нашей литературе.

Горький прибегает к несомненному преувеличению в целях художественной типизации. Творческий прием, которым он пользуется при этом, сходен с тем, который применяет Щедрин, когда он рисует фигуры двух основных «героев» «Современной идиллии». Но при известного рода сходстве приемов между ними есть и большое различие.

На всем протяжении обоих, столь значительных по размерам произведений их герои не обнаруживают черт, вызывающих симпатии. Однако это не ходячие абстракции, не олицетворения каких-то отрицательных свойств человеческой природы, не аллегории, а подлинные живые лица. Это в то же время и не трагические герои. Даже гибель Клим Самгина (как она была намечена Горьким) не содержит в себе ничего трагического.

Различие в методе Салтыкова-Щедрина и Горького заключается в данном случае в том, что показ героев «Современной идиллии» выдержан от начала до конца в комическом плане, в тоне веселого юмора, в то время как изображение Клим Самгина неизменно окрашивается холодной иронией автора, с явной примесью отвращения.

Очень интересной и характерной чертой романа Горького являются ссылки на Салтыкова-Щедрина и цитация его произведений представителями всех политических направлений.

Реакционер Стратонов называет тех, кто стрелял в Победоносцева, «недоучками, пошехонцами». Хотя пословица о пошехонцах была довольно известна в народе, но далекому от него

интеллигенту-реакционеру могла прийти на память и щедринская обработка этого фольклорного мотива.

На вечерах у старых «обиженных» народников и либералов, в доме дяди Хрисанфа, за столом, конечно, поминают и Достоевского и Салтыкова-Щедрина, а затем пьют за «Нее», т. е. за конституцию. Между тем Щедрин, как известно, относился крайне скептически к буржуазной конституции, так что поклонники ее никак не могли считать себя его учениками и последователями.

Старый либеральный народник Гогин обвиняет свое поколение в том, что оно не продолжало дела народовольцев: «Щедрин будил нас, но мы не проснулись; история не простит нам этого», — говорил он высокопарно (20, стр. 388). Но дело-то в том, что Щедрин неизменно отрицательно относился к террору и заговорам и не верил в их победу в борьбе с правительствами и на Западе и в России.

В кабинете старого литератора-народника Пимова-Катина на стене рядом с портретами Чернышевского, Некрасова и Герцена помещалось, конечно, изображение и Салтыкова-Щедрина («суровое бородатое лицо»). Но по своей идейно-политической ограниченности и художественной неразвитости Пимов-Катин простодушно воображал, будто «История одного города» это и есть «подлинная и честная история России» (19, стр. 104). Между тем сам сатирик категорически заявлял, что он имел в виду не прошлое, а «настоящее».

Очень часто вспоминает Салтыкова-Щедрина московский капиталист Лютов, модернизированный самодур, изломанный и разыгрывавший из себя «анархиста».

Обвиняя старых народников в «половинчатости», он называл их «потомками» щедринских «головотяпов».

В высшей степени характерно, что «анархист» Лютов отдает предпочтение Достоевскому перед Щедриным. «Трагические лохмотья от Достоевского», по его мнению, «украшают нас приятнее», чем «сальные халаты и модные пиджаки от Щедрина» (20, стр. 456).

В меньшевистском кружке Прейса с большой тревогой отнеслись к убийству министра народного просвещения Боголепова студентом Балмашевым. Змиев кричал: «Этот укол только взбесит щедринскую свинью».

Сам Клим Самгин, следуя моде, собирал открытки на политические темы; в их числе был у него и «портрет Щедрина, окруженного чудовищами».

Следуя той же моде, Самгин, очевидно, и «почитывал» Щедрина. По крайней мере, он иногда вставлял в свои размыш-

ления щедринские словечки: «...лучше бы жить без чудиков, без шероховатых и пестрых людей», — думал он. Жандармский полковник Васильев показался ему «человеком оброшенным» (20, стр. 297, 562).

В споре с Лютовым Самгин как будто отдал предпочтение не Достоевскому, а Щедрину. Однако он не привык выдавать свои настоящие мысли. На самом деле вот как он рассуждал наедине с самим собой:

«Да, России нужны здоровые люди, оптимисты, а не „желчевики“, как говорил Герцен. Щедрин и Успенский — вот кто, больше других, испортили характер русской интеллигенции» (20, стр. 350).

С большим недоверием относились к Самгину большевики, во главе с Кутузовым. Это недоверие очень хорошо выразила словами Щедрина близкая к большевикам Татьяна Гогина. Когда Клим Самгин вздумал выступить на одной вечеринке в роли защитника революционных традиций, Татьяна так и срезала его вопросом:

«— Вы, Самгин, уверены, что вам хочется именно конституции, а не севрюжины с хреном?» (20, стр. 488).

Так, имя Салтыкова-Щедрина, его сатира, отдельные произведения, типажи, крылатые словечки служат верным средством характеристики представителей самых разных общественно-политических партий и направлений. Все реакционеры и либералы, цитируя Щедрина, или не понимают или намеренно извращают его. Все приведенные выше примеры свидетельствуют или о поверхностном, примитивном подходе к наследию Щедрина (со стороны либеральных народников), или о глубокой враждебности к нему, которая то прорывается наружу (у анархистствующего Лютова), то скрывается в душевном подполье (у Самгина). Истинными наследниками яркой щедринской сатиры оказываются только революционные марксисты, большевики.

7

Салтыков-Щедрин и Горький не только великие художники, но и глубокие критики искусства. Теория находилась у них в непрерывном взаимодействии с практикой.

При сопоставлении литературно-критических взглядов Щедрина и Горького в них обнаруживается большое сходство и преемственность. Остановимся на вопросах сатиры.

В литературном наследии Салтыкова-Щедрина — его художественной прозе, публицистике, критике и письмах — разбро-

сано много ценных высказываний о сатире. Подобно другим видам литературы — роману, повести, очерку — сатира отражает «миросозерцание автора», степень его развития или невежественности (VIII, 117). Сатирик должен вполне ясно сознавать свой «предмет» и уметь дать почувствовать читателю свой идеал (V, 375).

Сатире необходимо стоять на «общественной почве», бичевать «общественные пороки» и даже выступать против «силы вещей» (под «эзоповским» выражением «сила вещей» подразумевались высшие классы и их правительства). Сатира не может не быть страстной, даже несколько фанатичной. Она является выражением «новой жизни», которая не может не отрицать «всего отживающего» (V, 372).

«...единственно плодотворная почва для сатиры есть почва народная». Сатира должна выражать кровные нужды народных масс и соединять критику верхов общества с показом «героизма... весьма обыкновенного человека» (VIII, 297), т. е. революционных усилий трудящихся. Сатира направляет свое острие не на прошлое (историю), а на современность и в особенности бичует те черты настоящего, которые подрывают «всему в будущее». В сатире «никакою формою стесняться не следует» (XVIII, 234).

Очень важное дело для сатиры — это показ положительного образа «нового человека», борца за «практические идеалы». Помимо внешних, цензурных препятствий здесь есть и внутренние, чисто творческие: от писателя требуется большая идейно-теоретическая подготовка. Дело в том, что «внутренний мир нового человека» чрезвычайно «богат реальным содержанием». Поэтому «первое и самое обязательное условие для каждого писателя-художника — это стоять, по малой мере, на одном уровне с изображаемым лицом» (VIII, 62). Это значит, что Щедрин требовал от писателей, в частности сатириков, полного усвоения идей революционной демократии, философского материализма, революционного социализма и художественного реализма.

Наконец, Салтыков-Щедрин утверждал, что «литература провидит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека» (VII, 455), и заявлял, что «литература... обязана все понимать» (XIII, 230).

На новом, неизмеримо более высоком этапе революционного движения Горький значительно развил и дополнил сказанное Салтыковым-Щедринным о сатире. Он обратился к прошлому сатиры и установил ее тесную связь с крестьянским движением. В «сатирических сценах» (а также сказках, песнях, пословицах)

крестьянство «горестно высмеивало корыстолюбие судей, попов, чиновников, подьячих, воевод, купцов, генералов» (27, стр. 492). Эта борьба перешла из народного устного творчества в средневековую литературу. Иван Дурак превратился в Санчо Пансу, Тиля Уленшпигеля. От насмешек над господами народ перешел к войнам против рыцарей, к восстаниям. Еще позднее величайшие сатирики отлично видели «противоречие двух действительностей» и смело обличали «грязный, цинический, отвратительный порядок жизни» в классовом обществе.

Горький хотел видеть в советской сатире мощное орудие борьбы за будущее. Он говорил, что литературе вообще нужно иметь в виду три рода действительности: действительность прошлого, настоящего и будущего. Эту последнюю, «третью действительность» необходимо уже сейчас начать «изображать», ибо без этого «не понять, что такое метод социалистического реализма» (27, стр. 419).

Обращаясь к советской жизни и литературе, Горький писал в 1928 году, что «необходимо беспощадное освещение фактов отрицательного характера». «Это могла бы сделать сатира, но среди наших поэтов и прозаиков сатирики отсутствуют — признак, что у наших писателей нет пафоса ненависти» (24, стр. 419—420). Позднее, в 1931 г., Горький находил, что и «буржуазный мир... не возбуждает у поэтов наших надлежаще яростного сатирического отношения к нему» (26, стр. 185). При этом Горький имел в виду прежде всего тех молодых писателей, которые выходили в те годы из рабкоров и селькоров.

Причины такого ослабления «пафоса ненависти» в советской литературе тех лет Горький искал в забвении прошлого, в слабом развитии исторических знаний среди молодых поколений.

«Все познается по сравнению, — писал он, — а нашей молодежи не с чем сравнивать видимое ею; прошлого они не знают и поэтому недостаточно видят смысл настоящего. Каждый писатель — в той или иной мере историк, иллюстратор истории, — наши писатели не сознают исторического значения их работы» (27, стр. 271).

В целях поднятия знаний и вкуса к истории Горький и требовал изучения истории культуры, классовой борьбы, фабрик и заводов, гражданской войны и пр. и немало практически сделал в этом направлении. Но это была только небольшая часть его требований.

«Литератор должен знать... как можно больше об астрономии и слесаре, о биологе и портном, об инженере и пастухе» (27, стр. 47); «обязан хорошо знать все, что творится вокруг него»;

«быть человеком универсальным», «вездесущим, всевидящим... всепонимающим» (27, стр. 86, 323, 417). В этом-то и заложен секрет успешного «изображения» будущего. «Знание силы прошлого и настоящего позволяет — при помощи домысла — предвидеть возможное будущее» (25, стр. 323).

Все эти указания А. М. Горького очень хорошо раскрывают сложность и глубину задач советского писателя и, в частности, сатирика.

Важной задачей советского сатирика, по мнению Горького, является критика буржуазного мира.

«Мы живем и работаем в стране и в условиях, — писал Горький, — которые дают нам исключительное право осмеивать и смеяться. Наши враги — серьезные враги. Но никогда еще враг не был так смешон, как наш враг» (26, стр. 234). Надо «почаще заглядывать в Европу, за океан, за все наши рубежи. Смешного там так же много, как и подлого» (26, стр. 235).

Много дела сатирикам и во внутренней жизни Советского Союза. Не отделяя задач сатиры от общих задач литературы, Горький указывал, что наши писатели должны уметь показывать и «хорошее» и «плохое». Надо писать о «достижениях рабоче-крестьянской власти, которыми она может вполне законно гордиться», и «о тех подвигах — единиц в области труда, творчества и организации нового быта, которые должны бы нас удивлять и радовать». Но необходимо писать и о плохом, «с той беспощадностью, с которой и следует делать эту важнейшую работу» (24, стр. 262).

Беспощадность — это и есть одна из важнейших черт сатиры. Но и здесь перед нами две стороны: смех, который убивает, и смех, который лечит. «Бейте смехом, — писал Горький рабкорам «Правды». «Но, осуждая, надобно помнить, что судите вы товарищей, которым очень трудно живется и которыми еще не понято, как огромны требования нынешнего исторического дня» (24, стр. 262).

Бесконечно разнообразна и богата наша советская жизнь. Многообразной должна быть и сатира. В ней законное место должен занимать — и занимает — дружеский шарж.

Очень важны указания Горького в отношении карикатуры, которая является одной из разновидностей сатиры. «Карикатура — социально значительное и полезнейшее искусство — изображать различные, не всегда видимые „простым глазом“ искривления в почтенном личике современных героев и кандидатов в герои (подразумеваю Гитлеров всех мастей), а также и в лицах граждан, не желающих быть героями в области социалистического творчества. Искривления эти „невооруженный“

глаз улавливает с трудом, ибо, как известно, внутреннее безобразие весьма часто и очень искусно прикрывается внешним благообразием» (26, стр. 234).

Здесь указаны и внешние и внутренние мишени для советской карикатуры.

Очень хорошо нацеливает Горький нашу сатиру на тех советских обывателей и мещан, которые отнюдь «не желают быть героями в области социалистического творчества», хотя и стремятся в то же время урвать от него как можно больше на свой пай. Самому Горькому не пришлось дать нам образчика такого рода сатиры. Он успел разоблачить только матерых врагов советской власти, вроде «Сомова и других». Но зато яркие обличения мещанства содержит в себе творчество Маяковского и произведения наших лучших мастеров советской комедии, сатиры и басни.

Отношение Горького к сатире Салтыкова-Щедрина является образцом того, как надо использовать наследие классиков, соблюдая при этом полную творческую самостоятельность: никакого рабского подражания и копирования, всегда и везде — благодарное воспоминание и свободное творческое соревнование.

Создание сатирического художественного образа требует от сатирика очень многого: высокого идейно-теоретического уровня; знания многих областей жизни; исторического подхода к действительности; международного охвата событий; революционного пафоса любви и ненависти; особенно острого ощущения и понимания общественных, антагонистических и неантагонистических противоречий; особой склонности и способности к художественному воплощению всякого рода жизненно важных контрастов и конфликтов; природного комического таланта; тонкого различения всех оттенков и полутонов в области смешного и комического: сарказма, иронии, юмора, карикатуры, шаржа и т. д.; наконец, глубокого теоретического и практического освоения методов и приемов сатирической типизации, выработанных мировой литературой.





К. Д. МУРАТОВА

ГОРЬКИЙ И СОВЕТСКАЯ САТИРА (1919—1936)

1

Сатира расценивалась Горьким как одно из сильнейших средств в борьбе с отрицательными явлениями в жизни. Писатели-сатирики не только осуждают изображаемое ими, но и стремятся вызвать желание преодолеть то, что подвергается сатирическому бичеванию или юмористическому высмеиванию. Именно на эту действенную сторону сатиры и обращал большей частью свое внимание Горький.

«Умный смех — превосходный возбудитель энергии», — писал он В. Шишкову в 1925 году (XXIX, 451).¹ «Хороший смех — верный признак духовного здоровья», — сказано в горьковской статье «Об Анатоле Франсе» в 1927 году (XXIV, 250).

Сам Горький не раз прибегал в своем творчестве к сатире. В фельетонах самарского периода (1895—1896) он сатирически изображал жизнь русского обывателя, яростно выступавшего против всего, что может нарушить его покой. Этот обыватель, по образному выражению молодого писателя, только исполнял должность человека на земле.

В годы первой русской революции сатира стала основным оружием Горького. Теперь поле деятельности его как сатирика значительно расширилось. Выступая в защиту революционной борьбы русского пролетариата, он обратил острие сатиры против международных империалистов. «Прекрасная Франция», «В Америке», «Мои интервью» — до сих пор непревзойденные блестящие образцы русской сатиры XX века.

¹ Здесь и далее цитируется издание: М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, Гослитиздат, М., 1949—1955. Римской цифрой обозначен том, арабской — страница.

Как сатирик выступил Горький и в 1910-х годах. «Русские сказки» сыграли значительную роль в разоблачении политической и литературной реакции тех лет. Работа Горького-сатирика была многообразна. Элементы сатиры отчетливо проступают во многих его прозаических и драматических произведениях, а также в критических и публицистических статьях («Дачники», «Жалобы», «Издалека» и др.). Но Горький выступал не только как сатирик, он был организатором сатирических изданий. При его ближайшем содействии возникли некоторые сатирические журналы периода первой русской революции («Жало», «Жупел»). Немало сил было отдано Горьким организации сатирического отдела в редактируемом им журнале «Современник» (1912). В начале 1917 года Горький писал В. Г. Короленко о своем желании дать юмористическое литературное приложение к организуемой газете «Луч».

Таким образом, вопросы сатиры волновали Максима Горького и тогда, когда он делал еще первые шаги на литературном поприще, и тогда, когда он стал писателем с мировым именем. К сатире обратился Горький и в первые годы Великой Октябрьской революции.

В период гражданской войны советская сатира была возглавлена Д. Бедным и В. Маяковским.² Оба поэта в идейном плане продолжали традиции горьковской сатиры эпохи первой русской революции. Пафос их боевой поэзии состоял в гневном разоблачении внутренней контрреволюции и зарубежных империалистов, организовавших кровавый поход против Советской России. Плакаты и листовки Д. Бедного, «Окна сатиры» Роста В. Маяковского, их страстные сатирические стихи, раскрывая перед широкими народными массами сущность заговора капиталистических хищников против Советов, внушали уверенность в победе. В то же время поэты-агитаторы не забывали и о сложности борьбы за нового человека. Они бичевали все отсталое, косное, что мешало движению советских людей вперед.

Старый быт, преобразуемый революцией, представлял широкое поле наблюдения для художников. Революция раскрепостила, но не могла тотчас же переделать сознание людей. Для этого потребовалась напряженнейшая работа на экономическом и культурном фронте в течение ряда лет.

² Родственность работы поэтов в области сатиры в тот период раскрыта во многих исследованиях последнего времени, посвященных изучению творчества как В. Маяковского, так и Д. Бедного. См., например: А. Метченко. Творчество Маяковского 1917—1924 гг. «Советский писатель», М., 1954; И. Эвентов. Демьян Бедный. Гослитиздат, М., 1953.

Рост социалистического сознания, превращение отсталых людей в активных строителей первого в мире социалистического государства совершились в сущности в необычайно короткий срок, который поистине может быть назван, пользуясь терминологией Горького, сказочным.

В борьбе за перестройку сознания широчайших народных масс немалую роль сыграла и советская литература. Все виды художественного оружия использовались советскими писателями для изображения нового в жизни, для разоблачения обывателя, желающего отгородиться от революции или же использовать ее достижения в своих корыстных целях.

В борьбу за приобщение людей к социалистическому строительству внесли свой посильный вклад и советские сатирики. Изображая своих «героев» — тунеядцев, бюрократов, мещан всех мастей — в неприглядном виде, они будили в читателе сознание того, что осмеиваемое — постыдно, недостойно человека, должно быть изгнано из нашей жизни.

В роли сатирика в эти годы выступил и Горький. В редакционной статье, предпосланной «Нашему журналу», он писал, что в этом издании об одних явлениях будет говорить весело, а о других — гневно.

«Есть так называемые „мелочи жизни“, — указывал Горький, — о них стесняются говорить. Напрасно.

«Комар — мелкое насекомое, а ведь как мешает работать, заноза в пальце — не велика вещь, но вызывает великую боль».³

Горький упорно и настойчиво боролся с мещанами, умея обнаруживать своих противников под любой личиной. В своем дооктябрьском творчестве писатель показал, какие изменения претерпело мещанство в своем историческом развитии («Детство», «Городок Окуров», «Мещане», «Дачники», «Варвары» и др.). В горьковских произведениях было изображено, как мещане, не меняя своей внутренней сущности, приспособляются к «веяниям времени», идут «в ногу» с ним. Предостережь от такого рода приспособленцев должен был и сатирический сценарий Горького «Работяга Словотеков» (1920).

Словотеков пробрался к управлению городским хозяйством и, в соответствии со своим именем, предпочел настоящему труду пустозвонную болтовню. Этот фразер ошеломлял окружающих плохо усвоенными современными понятиями. Его речь пестрит такими словами, как «организация», «централизация», «утилизация». От Словотекова ждут распоряжений, а он вместо

³ «Наш журнал», М., 1921, № 1, стр. 2.

конкретных указаний, как наладить работу, произносит псевдомитинговые речи о современном политическом моменте.

Вот как выглядит диалог этого «работяги» с милиционером, известившим его о том, что на Лениной улице лопнула труба водопровода:

«Словотеков, взъерошив волосы:

«— Это ничего, товарищ милиционер. Стоит только нам организовать для энергичной борьбы с разрухой, и все пойдет прекрасно. Труба — пустяк. Мы ей заткнем глотку, трубе. Мы все можем.

«— Мне надо идти на пост.

«— погоди, товарищ, успеешь попоститься... Теперь, когда в Ирландии, в Исландии, в Лапландии, Гренландии и везде началось движение...

«— Там детский приют без воды сидит...

«— Это ничего, товарищ, наша Красная армия скоро возьмет Крым, и мы выйдем к морю... Финляндия — тоже.

«— Ну, я иду...

«— Постой... ушел. Какой... несознательный... ему говорят, а он бежит».⁴

Пустозвонные речи усыпили в конце концов не только людей, пришедших к Словотекову с различными заявлениями, но и самого «работягу»: «Словотеков говорит все тише, все менее внятно, устал и — совершенно истощенный понесенными трудами — падает на постель, погружаясь в тяжелый сон».

Горький написал свой сценарий для только что возникшего в 1920 году Театра народной комедии, который мыслился им как театр импровизаций.⁵ Судя по газетным статьям и воспоминаниям о постановке «Работяги Словотекова», Театр народной комедии широко прибегал к приемам циркового аттракциона. Артисты Театра народной комедии (среди которых был и цирковой артист — клоун Дельвари, исполнявший роль Словотекова) использовали свое право «дополнять» горьковский текст. Они расширили сценарий, введя в него новые персонажи,⁶ и видоизменили его конец. Горький, показывая в своем «Работяге Словотекове», к какому застою может привести в конце концов

⁴ М. Горький. Пьесы и сценарии. Гослитиздат, М., 1941, стр. 155. (Архив А. М. Горького. т. II). Анализ речи Словотекова дан в статье Л. П. Жак «Пьеса А. М. Горького „Работяга Словотеков“» («Ученые записки Шуйского педагогического института», 1955, вып. 2, стр. 3—30).

⁵ Горький давно мечтал о создании театра импровизации. См. об этом статью «Горький—Станиславский—Вахтангов» в книге Б. А. Бялика «О Горьком Статьи» («Советский писатель», М., 1947, стр. 246—300).

⁶ См. афишу спектакля в газете «Жизнь искусства» (1920, 16—23 июня).

деятельность подобного руководителя, оставлял за пределами сцены изображение самих бытовых неполадок. Режиссер, желая лишний раз возбудить смех зрителя, прибег к более «активной» концовке: на болтавшего о восстановлении городского хозяйства Словотекова, не позаботившегося о починке водопровода в верхнем этаже, капала вода с потолка и обваливалась штукатурка. Словотеков убегал со сцены с возгласом: «Консилиум врачей и хирургов. Требую коллегиального лечения моей шишки».⁷

Первый спектакль «Работяги Словотекова», завершавшийся постановкой сатирической пантомимы Л. Лисенко на международные темы «Советский сундучок» и одноактного балета «Мексиканский кабачок», состоялся 16 июня 1920 года.⁸ Сопровождаемый успехом у зрителей, этот спектакль повторялся вплоть до 23 июня. Но в отличие от зрителя, горьковская сатира, предвосхитившая, по справедливому замечанию Б. Бялика⁹ и С. Данилова, тему сатирического разоблачения бюрократизма в стихотворении В. Маяковского «Прозаседавшиеся», была неодобрительно встречена современной критикой. Это повлекло исключение сценария из репертуара театра. С 24 июня Театр народной комедии ставил уже только «Советский сундучок» и балет.

С. Данилов, как и некоторые другие театроведы, объясняет такое отношение критики к «Работяге Словотекову» формалистическим характером режиссерской трактовки и искажением горьковского замысла репликами «одного из исполнителей, воспользовавшегося импровизационным характером спектакля».¹⁰ Однако дело было гораздо сложнее. Несмотря на эти режиссерско-актерские привнесения, критика отмечала красочность самой постановки и даже назвала ее одной из лучших в сезоне.¹¹

Своеобразная «доработка» сценария, допущенная Театром народной комедии, безусловно, сыграла значительную роль в отрицательной оценке, но эта роль не была решающей. Резкие

⁷ См. извещение о готовящемся спектакле в статье Г. В. «„Работяга Словотеков“ — новая сатира — сценарий М. Горького» («Красная газета», 1920, № 125, 10 июня, стр. 3).

⁸ В статье А. Рыкова «Народная комедия», опубликованной в книге «Зеленая птичка» (Сборник первый, «Петрополис», Пгр., 1922, стр. 169—170), была ошибочно указана дата первой постановки спектакля (30 июня). Эта ошибочная дата была повторена в книге С. С. Данилова «М. Горький» («Искусство», Л., 1950, стр. 164) и в статьях других исследователей.

⁹ Б. Бялик Горький в борьбе с театральной реакцией. «Искусство», Л., 1938, стр. 131.

¹⁰ С. Данилов. М. Горький. «Искусство», Л., 1950, стр. 164. Театроведы прошли мимо свидетельств об изменении конца сценария.

¹¹ Г. В. «Советский сундучок» и «Работяга Словотеков». — «Красная газета», 1920, № 134, 20 июня, стр. 4.

возражения вызывали не отдельные частности,¹² а характер сатирического отображения Горьким действительности в целом. А так как «Работяга Словотеков» был первым драматическим произведением, сатирически рисовавшим советский быт, выступления против него невольно перерастали в разговор о принципах сатиры.

В последние годы было немало споров о путях развития советской сатиры. Наибольшее внимание привлек вопрос, каким образом должно воплощаться в ней положительное начало. Одни утверждали, что это начало вскрывается позицией автора. силой разоблачения, которая достаточно ясно показывает, во имя чего он борется. Другим казалось — к ним принадлежало большинство выступавших по вопросам сатиры, что положительные стороны жизни приобретают весомость лишь в том случае, если они воплощены в образах, противостоящих отрицательным персонажам. Этот взгляд особенно ярко был выражен на дискуссии о сатирической комедии, проведенной 8 апреля 1953 года Президиумом правления Союза советских писателей совместно с активом московских литераторов.

Докладчик Е. Сурков, приведя цитату из письма И. В. Сталина о произведениях А. Безыменского — «Их пафос состоит в заострении вопроса на недостатках наших аппаратов и в глубокой вере в возможность исправления этих недостатков»,¹³ делал вывод, что теперь уже во всех произведениях, рисующих недостатки современной жизни, обязательно должны быть раскрыты перспективы революционного движения вперед по пути к коммунизму. Отсюда вытекало выдвинутое докладчиком требование обязательного столкновения в сатирической комедии «двух разных социальных характеров». ¹⁴ Нельзя, говорил Е. Сурков, «чтобы положительные персонажи не находились на главной линии действия, чтобы борьба положительных и отрицательных персонажей протекала где-то на периферии пьесы. Борьба только тогда оказывается активной и воздействующей на зрителя, когда положительный герой приходит к победе, преодолевая косные силы и утверждая свою правоту в действии».

¹² Характерно, что современная критика не останавливала своего внимания на неудачах отдельных реплик и не осуждала в целом манеру актерского исполнения. Игра некоторых из артистов — Дельвари—Словотекова, Глинской—прачки и Гибшмана—жильца нижнего этажа — признавалась критикой яркой.

¹³ И. В. Сталин, Сочинения, т. 12, стр. 200.

¹⁴ «Литературная газета», 1953, № 44, 11 апреля, стр. 3.

Участники дискуссии требовали не только воспроизведения зла жизни, но и одновременного изображения истоков отрицательного явления. Так, А. Софронов настаивал на необходимости показывать в сатирической комедии не готовый, уже сложившийся характер, а развитие, становление этого характера.

Лишь немногие из выступавших отстаивали право писателя порицать отрицательные явления иными средствами и требовали многообразия сатирических форм и сюжетов. Возражая против попыток утверждения некоего сатирического образца, пригодного для решения любого сатирического задания, А. Фадеев справедливо указал на необходимость считаться с художественным замыслом писателя. Он сказал: «Если автор сатирического произведения решаст свою задачу в реалистическом плане, когда сатира показывает людей многосторонне, то положительные персонажи для него обязательны. Если же он выбрал форму гротеска, то ввести положительный персонаж очень трудно».¹⁵

Этот спор о соотношении в советской сатире положительных и отрицательных явлений был не только не разрешен, но и мало аргументирован защитниками обеих точек зрения.

Спор последних лет имеет свои давние истоки. В сущности он был начат еще при обсуждении «Работяги Словотекова». История становления советской комедии и литературная борьба вокруг нее безусловно могли бы прояснить многое спорное и в сатире сегодняшнего дня.

Вопреки весьма ясной сатирической заостренности «Работяги Словотекова», направленной против бездельников, прикрывающих свое бюрократическое отношение к делу громкой революционной фразой, горьковский сценарий в 20-е годы был признан выпадом против советской действительности.

Что же послужило поводом к такому тяжкому обвинению? Ведь в настоящее время истинная целенаправленность этого произведения ни у кого не вызывает сомнения.

Критика ставила вопрос о том, имеет ли право автор изображать только отрицательный образ, не противопоставляя ему положительного героя? И отвечала: нет, не имеет права, так как это ведет к искажению действительности. Не считаясь с тем, что сценарий Горького представлял собой одноактную сценку, критика утверждала, что Горький, не противопоставив Словотекову человека, который может научить работать, тем самым не подчеркнул, что работяга — «примазавшийся бездельник, слу-

¹⁵ «Литературная газета», 1953, № 44, 11 апреля. стр. 3.

чайно выплеснутый вверх гребнем революционной волны».¹⁶ В крайнем случае критика допускала, чтобы Словотекова изобличил кто-либо из эпизодических персонажей. «Тут хотя бы милиционер намекнул угрозой пожаловаться кому-то или упрекнул с точки зрения чего-то общего, главного и тем бы оттенил частность и случайность словотековщины», — писал один из критиков. Отсутствие такого, хотя бы частичного, противопоставления привело, по его словам, к тому, что частное явление, каким был Словотеков в жизни, стало более значительным.

«Недаром в пьесе, — писал критик Чадаев, — не указывается конкретно, кто и что такое Словотеков, он не представитель Домкомбеда, он не деятель участкового бюро, он не исполком. Он неизвестно кто в частности, он — имя нарицательное. Он безусловно нечто противное и в то же время нечто общее».

В связи с этим критик ставил и второй вопрос: имеет ли автор право укрупнять отрицательные явления, носящие частный характер, превращая их тем самым в явления, типичские для данного времени?

Пафос статьи был в утверждении: «В этом обобщении частного до общего — глубокая художественная неправда пьесы». Критик обвинил Горького в обывательском восприятии советской жизни. Настороженное отношение к пьесе безусловно было вызвано не только постановкой самого Театра народной комедии, но и недавними выступлениями Горького-публициста (цикл статей «Несвоевременные мысли»). Критики искали отражения ошибочных взглядов Горького в его пьесе.

Для прояснения требований, предъявлявшихся некоторыми критиками к сатире первых лет революции, весьма характерен также следующий факт. Используя замысел «Работяги Словотекова», М. Слонимский написал для Театра вольной комедии, организованного в конце 1920 года, одноактную пьеску «Тумба».¹⁷ Ее сюжет таков: один из собратьев Словотекова — человек с портфелем натывается на улице на покосившуюся тумбу. Вместо того чтобы водрузить ее на место, он начинает произносить речь о необходимости организации сил, коллективной борьбы с подобными бытовыми недостатками и т. д. Речь эта, пестрящая мнимо революционными фразами, привлекает

¹⁶ В. Чадаев. Из-за деревьев леса не видящие. (К постановке пьесы Горького «Работяга Словотеков»). — «Красная газета», 1920, № 134, 20 июня, стр. 3. Эта же точка зрения поддержана и критиком, подписавшим свою рецензию в этом же номере газеты инициалами «Г. В.».

¹⁷ Пьеска опубликована в журнале «Россия» (1922, № 3, стр. 13—14).

внимание чинуш. Угроза возможного падения тумб воодушевляет бюрократов. Они единогласно решают создать специальное учреждение по охране уличных тумб и даже намечают будущие штаты и сметы. Но пока все эти бездельники пустословили, один из прохожих поставил тумбу на место. Оратор, вновь увлеченно призывая взглянуть на нарушение общественного порядка, обращившись к тумбе и недоуменно застыл на месте.

Таким образом, М. Слонимский, разоблачая теми же средствами, что и Горький, бюрократизм и бездельничество, создал иной, рекомендованный критикой конец: бюрократу и болтуну был противопоставлен скромный человек, сделавший без всякой шумихи полезное дело. Такое противопоставление, более резко подчеркивающее суть отрицательного явления, уже не могло оставить даже у самого неискушенного, впервые приобщавшегося к театру зрителя сомнения в том, на чьей стороне автор пьесы. В силу этого «Тумба» М. Слонимского, разоблачающая такими же художественными приемами то же социальное зло, что и «Работяга Словотеков» Горького, не вызвала нарекания современной критики и успешно шла на сцене театра вольной комедии в начале 1921 года.

Мы не знаем, как откликнулся Горький на резкую оценку критикой его пьесы. Но, несмотря на это, можно утверждать, что писатель не считал возможным ограничивать средства сатирического разоблачения, чего требовала критика тех лет.

Вопрос о сатире в первые годы революции возбуждал острые споры. Буржуазные литераторы, не желая разоблачения притавившихся по углам представителей старого мира, пытались доказать бессцельность сатиры в новое время. Эта точка зрения была особенно ярко выражена в статье М. Кузьмина «Скоротходы истории». Он писал: «После победы, во время строительства должна утихнуть и даже совершенно умолкнуть сатира. Против кого поднимется этот бич? Бичевать поверженных врагов не великодушно, а уничтожать врагов еще не сломанных, значит уменьшить значение победы. Сатирически же изображать окружающую действительность, хотя бы в ней и были недостатки, — не значит ли это толкать под руку работающего?»

«Наше время, по-моему, именно такое время, когда сатира по вышеуказанным и по другим еще более веским причинам, должна совершенно умолкнуть, если не хочет питаться пищей, давно пережеванной и всем известной».¹⁸

Однако сами победители думали иначе. Весьма характерны требования общественности создать театры сатиры. В 1920 году

¹⁸ «Жизнь искусства», 1920, № 488—489, 26—27 июня, стр. 1.

возникают Театр народной комедии и Театр вольной комедии, делаются попытки организовать театры политсатиры при политуправлении Балтфлота. Большой успех имели сатирические произведения Д. Бедного, В. Маяковского и других поэтов.

В выступлениях 1918—1920 годов В. И. Ленин призывал бороться с туеядцами, болтунами, бюрократами, всячески тормозившими социалистическое переустройство общества.

Словотековы были злом современной жизни, и Горький взялся за разоблачение его. Сатирическое изображение подобных «работяг» должно было помочь избавиться от них. Разоблачение Словотекова создавалось в сценарии путем подчеркивания явного несоответствия речей персонажа о революционных задачах, об организованности и революционном порядке с его поведением: все рушится вследствие бездействия. Концовка горьковского сценария — все погружалось в сон — образно и достаточно ясно говорила о том, как далеко может завести подобная словотековщина. Эта концовка была безусловно более выразительной, чем ослабленная юмористическая концовка Театра народной комедии, позволившая исполнителю Словотекова клоуну Дельвари продемонстрировать один из своих трюков. Тем не менее и последняя все же не искажала общего авторского замысла — показать губительные последствия равнодушия к жизненному делу. Нельзя забывать того, что Горький, по воспоминаниям участников спектакля, бывал на репетициях «Работяги Словотекова» и тем самым как бы авторизовал новую концовку своего сценария. Таким образом, резкая критика сценки Горького была вызвана не столько самой постановкой спектакля, как это обычно трактуется исследователями горьковского творчества, сколько несоответствием самого сценария требованиям, предъявленным критиками к советской сатире на раннем этапе ее зарождения.

Сам Горький смотрел более широко на проблему сатирического изображения отрицательных явлений. В 1906 году Горький создал «Город Желтого Дьявола», в котором разоблачение создавалось не путем противопоставления персонажей, а разоблачительной силой самих художественных образов. Символический образ капиталистического города, чудовища, обжоры обусловили язык и всю образную систему очерка, его сравнения и метафсры. Вот первое впечатление писателя от Нью-Йорка:

«Издали город кажется огромной челюстью, с неровными черными зубами. Он дышит в небо тучами дыма и сопит, как обжора, страдающий ожирением»¹⁹ (VII, 9). В соответствии:

¹⁹ Здесь и далее курсив мой. (К. М.).

с этим впечатлением развиваются и дальнейшие образы очерка-памфлета.

Люди капиталистического города — это только пища ненасытного чудовища; они обезличены, лишены воли, превращены в слепые орудия Желтого Дьявола — золота. И если город, этот символ капитализма, глотает людей своей «ненасытной пастью», то и на лицах его обитателей автор прежде всего замечает зубы («Есть много энергичных лиц, но на каждом лице прежде всего видишь зубы»). Человек старается уподобиться «чудовищу», которое поработщает его.

Отдельные образы и мотивы переходят в очерке, состоящем из отдельных набросков, из одной зарисовки Нью-Йорка в другую, способствуя композиционному единству и в то же время все более углубляя разоблачительную характеристику американского капитализма. Таков, например, мотив тюрьмы, плена: внешний вид Нью-Йорка вначале напоминает о жизни «в тесном плену угрюмой фантазии из камня, стекла и железа». Жители этого города производят впечатление «рабов». Далес картина поработчения человека разворачивается все шире и глубже. Люди оказываются не только рабами тяжелого труда, капиталистической техники, железа, они поработчены и морально. Люди во всем подвластны капиталу, тому невидимому каменщику, «который, хитро усмехаясь, строит для всех одну огромную, но тесную тюрьму».

Этот образ тюрьмы найдет затем дальнейшее развитие в изображении ночного Нью-Йорка. Желтый Дьявол подчинил себе все, даже то, что обычно напоминает о свободе, непокорности. Рисуя город, блистающий огнями фонарей и огненной рекламой, назначение которой отравлять сознание человека, Горький говорит: «... когда в этом городе смотришь на огонь, заключенный в прозрачные темницы из стекла, понимаешь, что здесь, как все, огонь — поработчен. Он служит Золоту, для Золота и враждебно далек от людей» (VII, 16).

В очерке Горький не показывает того, кто призван историей уничтожить эту тюрьму, это чудовище. Новую зарисовку Нью-Йорка он дал в другом своем произведении — «Вездесущее», в котором утверждалось, что идеи социализма распространились по всему миру и непобедимы. В «Городе Желтого Дьявола» писатель ставит перед собой иную задачу.

Авторское отношение к изображаемому, специфический отбор образных средств и эмоциональная окраска очерка — вот что служило здесь средством сатирического разоблачения капиталистической действительности.

Художественная палитра Горького-сатирика в первые годы Октября была разнообразна. Используя в «Работяге Словотекове» сатирическое подчеркивание несоответствия изображаемых явлений их социальному назначению (бездельник назван «работягой»; человек, призванный возглавлять работу, разваливает ее и дезорганизует окружающих), Горький в другом сатирическом произведении этих лет, сказке «Яшка»,²⁰ прибегает к иному сатирическому приему. Эта сказка была впервые опубликована в детском журнале «Северное сияние» (1919) и обычно рассматривается как антирелигиозная сказка для детей.

Маленький Яшка, которому весьма тяжело жилось на земле — его преследовал голод, на него сыпались колотушки, умер и попал в рай. Там он увидел Саваофа, окруженного святыми угодниками, которые упоенно хвастались своими мучениями: «Кожица у нас ободрана, тельце наше истрепано, ручки-ножки изломаны, ребрушки наружу торчат, а все — славы твоей ради!» (XIV, 249).

Увидел Яшка, что скучновато господу с такими праведниками: «все вокруг ноют, никто побоев не стыдится, а еще в честь и заслугу терпение свое ставят себе». Пожалел он бога и попросился обратно на землю, чтобы выучиться там играть на балалайке и в следующий раз уже повеселить бога в раю веселыми песнями.

«Ну, спасибо тебе, друг мой милый, — за все века ты первый пожалел меня!» — сказал Саваоф Яшке и отпустил его на землю жить во славу людей (XIV, 251).

Эта антирелигиозная сказка, лишившая Саваофа его грозного облика и показавшая его в сниженном плане (Саваоф «озирается» по сторонам, жалуется, что ему «житья нет» от апостола Павла, говорит на родственном Яшке языке — «уж ладно», «помер»), безусловно не предназначалась в период своего создания для детского чтения. Она требовала понимания намеков на события, изложенные в «житиях святых». Так, вряд ли мог быть понят ребенком 9—12-летнего возраста (на этот возраст было рассчитано «Северное сияние») следующий текст:

«В сторонке шестнадцать тысяч святых девственников лежат, сохнут, в поленницы сложены. Варвара Великомученица пред Пантелеймоном Целителем кровавыми ранами хвастает, Екатерина Иоанну Воину о своих муках рассказывает, а серафимы

²⁰ Впервые в литературоведении эта антирелигиозная сказка была отмечена В. А. Десницким в статье «М. Горький и национальные традиции русской литературы» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института», 1947, т. 58, стр. 22).

с херувимами всё осанну поют, и некоторые, от усталости, фальшивят» (XIV, 250).

Вряд ли мог понять ребенок и ответ апостола Петра на жалобу господина о чрезмерном количестве подобных праведников в раю: «Ты сам, господи, знаешь, я готов изменить, да ведь как теперь изменишь? Это — Павлово дело, он, лысый, интернационал этот устроил».²¹

Трудно согласиться с Н. Б. Медведевой, утверждавшей в своей работе о Горьком как детском писателе, что сущность данной сатирической миниатюры состоит в высмеивании мифа о загробной жизни.²² Значение этой сказки шире. Она была весьма злободневна; ее сатирическое острие было направлено в адрес тех «народолюбцев», которые, подобно высмеиваемым угодникам, любили похвастаться жизненными невзгодами и «мучениями», испытанными ими «народа ради», но были лишены желания активно бороться за уничтожение источников социальных страданий человечества.

Саваоф предупреждает Яшку, что его снова на земле колотить будут, но это не устрашает мальчугана.

«— Ничего! — сказал Яшка. — Поколотят за дело — не пожалуюсь, а зря будут бить — не дамся!» (XIV, 251).

Горький высмеивал тех, кто желал ради успокоения своей души «пострадать», но был лишен той силы сопротивления темному в жизни, которое проявил маленький Яшка.

Горький писал в 1916 году: Страдание позорно и должно быть уничтожено — вот лозунг тех, кто не хочет лицемерить. Ибо люди, которые считают страдание неизбежным и учат подчиняться ему — лицемерят».²³

В своей сатирической сказке писатель выступил против «профессиональных страдальцев», которых так много было в рядах интеллигентов и которые так одолевали его своими жалобами в 1918—1921 годах. Эта тяга к «страданию» и любованию им как одна из характерных черт определенной части русской интеллигенции, уже издавна привлекавшая внимание Горького-художника, была отмечена им и в воспоминаниях о Льве Толстом.

Как известно, Горький мечтал о сатирической книге, направленной против многочисленных разновидностей подобных

²¹ Речь идет об объединении православной церковью «святых» различных стран. Горьким названы имена «великомучеников», живших, по преданию, в Финикии, Никомидии, Египте, Риме.

²² Н. Б. Медведева. А. М. Горький и детская литература. Госкультпросветиздат, М., 1951, стр. 31.

²³ «Еврейская неделя», 1916, № 6, 7 февраля, стлб. 6—7.

«страдальцев». Не раз возвращаясь к мысли, что «страдание — позор мира и надобно его ненавидеть для того, чтобы истребить»,²⁴ Горький в 30-е годы советовал создать сатирическую книгу о «профессиональных страдальцах» и «высмеять всех, кого идиотские мелочи и неудобства личной жизни настраивают враждебно к миру».²⁵

Сатирическая сказка о Яшке, возмущенном восхвалением страданий, была откликом на эту актуальную тему.

Таким образом, в произведениях 1919—1920 годов Горький использовал для создания сатиры различные художественные приемы. В одном случае он прибегает к противопоставлению персонажей. Преисполненный стремления бороться с житейскими невзгодами, маленький Яшка не теряет присутствия духа в раю. Он и здесь бодр: угодники хотят разжалобить бога, а Яшка повеселить его. В другом случае отрицательное явление раскрывается не противопоставлением ему явления положительного, а при помощи сатирического изображения поведения самого героя: вместо восстановления городского хозяйства Словотеков фактически содействует его разрушению.

В данном случае дело было не в том, чтобы установить, какой прием можно признать главенствующим, а в том, чтобы увидеть, во имя чего разоблачает автор то или иное социальное явление. Несмотря на различие художественных приемов, оба горьковских произведения перекликались между собой. Автор высмеивал и тех, кто, подобно бездельнику Словотекову, мешал укреплению советского строя, и тех, кто, изнывая в жалобах о своих страданиях, устранился от участия в трудном строительстве новой жизни, в то же время требуя внимания к себе.

2

В своих воспоминаниях о Горьком в 1917—1919 годах В. Рождественский приводит одно из характерных горьковских высказываний. Проезжая по тихой улочке петроградской окраины, Алексей Максимович сказал: «Вот сидят люди и ничего не видят вокруг. Так и революцию проспять можно. Жуткая вещь перина. Когда еще докатится сюда новая жизнь! Заставить человека сделать что-нибудь стихийно — это еще полдела. Разбудить его сознание много труднее. . . Борьба с периной — самый сложный этап революции. Перина, самоварчик

²⁴ «Ленинградская правда», 1937, № 138, 17 июня, стр. 4.

²⁵ Там же.

да лампадка в углу — это враг не менее страшный, чем какой-нибудь полковник Половцев или Корнилов».²⁶

Борьба с мещанством как одним из злейших врагов революции постоянно была в поле зрения Горького. Считая смех надежным оружием в борьбе с этим врагом, он с большим интересом наблюдал за развитием сатиры и юмора в советской литературе.

В письмах и статьях Горького, а также в воспоминаниях о нем сохранилось немного высказываний писателя о сатире, но и эти немногие высказывания позволяют уяснить, какое большое значение придавал он этому виду искусства.

Живя в Сорренто, Горький внимательно следил за русскими сатирическими журналами, за «веселыми библиотечками», издававшимися этими журналами (например, библиотечкой «Бегемота») или издательствами («Земля и фабрика»), а также за творчеством ряда сатириков. Горький откликался на появление отдельных произведений В. Катаева, Е. Зозули, М. Волкова и др. Наибольшее число откликов писателя вызвало творчество М. Зощенко, одного из плодовитейших юмористов 20—30-х годов.

Дарование Зощенко было быстро отмечено Горьким. М. Слонимский свидетельствует, что Алексей Максимович, пригласивший в 1921 году группу молодых литераторов после чтения их рукописей к себе, на Кронверкский, одобрительно отзывался о М. Зощенко.²⁷ Это же подтверждает в своих воспоминаниях и К. Федин.

Первые рассказы Зощенко были восприняты Горьким как выступления против мещанства. На раннем этапе развития советского юмора произведения Зощенко действительно сыграли некоторую роль в разоблачении мещанского мирка. Они показывали никчемность убогой жизни, которую надобно было как можно быстрее переделать. Зощенко изображал духовно нищих людей. Он высмеивал черты живучей мещанской психологии, показывал уродство мещанского быта; он рисовал мелких собственников, себялюбив, людей, лишенных чувства личного достоинства или же ложно понимающих это достоинство. Рассказы Зощенко раскрывали неприглядную картину бескультурья, грубости, неуважения к человеку, оставшихся в наследие от старого строя и еще широко распространенных в быту. Эти рассказы помогали бороться с суевериями, религией и т. д.

²⁶ «Вечерний Ленинград», 1946, № 141, 17 июня, стр. 2.

²⁷ М. Слонимский. Михаил Зощенко. — «Звезда», 1940, № 7, стр. 149.

Были ли обыватели, изображенные Зошенко, достаточно характерными для эпохи 20-х годов?

Тематика и образы произведений других юмористов той поры весьма близки к тематике и образам Зошенко. Достаточно перелистать страницы популярных в те годы ленинградских и московских журналов «Бегемот», «Пушка», «Смехач», «Бузотер» и «Бич», чтобы убедиться в том, что Зошенко был не одинок в своем видении жизни.

Застойный быт еще не был изжит. В годы нэпа мелкая буржуазия стала поднимать свой голос, ожили ее мечты о «красивой» жизни. Убогость этих мечтаний, узкий круг мещанских представлений о мире широко освещались в юмористической прессе. Внутренняя сущность таких явлений была ясна, она легко распознавалась. Основные черты этих явлений были уже хорошо знакомы по предшествующей литературе. Не только Зошенко, но и многие другие авторы тех лет ставили перед собой задачу показать лишь некоторые видоизменения старого быта и мещанской психологии в иной исторической обстановке. Новые же примечательные факты действительности, новая разновидность мещан, рожденная нэпом, ускользали из поля их зрения. Писатели весьма часто ограничивались лишь легким юмором, веселым изображением «гримас быта», не пытаясь дать сатирическое обобщение наиболее острым отрицательным фактам современной эпохи.

Отдел печати ЦК РКП(б) в 20-е годы не раз обращал внимание на отставание сатиры и юмора от насущных задач дня. Высмеивая то или иное явление, писатели редко поднимались до раскрытия социальной сущности данных явлений, до обнажения их классовых основ.

Доминирующая тема раннего творчества Зошенко — инерция быта. Основным героем произведений Зошенко по существу был дореволюционный мещанин, благополучно перекочевавший в новую эпоху со своими устойчивыми представлениями о счастье и взаимоотношениях людей. Он либо не видел, либо пытался не замечать новых преобразований жизни. Весь мир для него замыкался собственным домиком, комнатой. Все, что совершалось за пределами скудного личного бытия такого обывателя и могло потревожить его, воспринималось им в социально искаженном виде.

И герой и тематика рассказов Зошенко были весьма устойчивы, а это неизбежно вызывало впечатление однообразности и однотипности его произведений. И в 20-е, а затем и в 30-е годы Зошенко продолжал изображать все ту же застойность жизни, одни и те же окостеневшие формы ее. Тяжкое наследие прош-

лого, разоблачению которого Зоженко, порою не безуспешно, посвящал свои ранние рассказы, стало теперь выдаваться им за нечто, органически присущее советской жизни. Это сосредоточивание внимания на отдельных темных сторонах действительности, без соотнесения их с другими, более широкими явлениями, приводило к искажению жизненной перспективы.

Некоторые критики 20-х годов видели в Зоженко продолжателя традиций Чехова и Лескова. С первым Зоженко, по их мнению, сближало изображение мещанского мира, со вторым роднила стилевая манера, увлечение стихией чужой речи. Однако и то и другое сопоставление носит внешний характер, оно не соответствует сущности творчества Зоженко.

Определив борьбу с мещанством как одну из сильнейших сторон чеховского дарования, Горький писал, что Чехов отлично овладел собственным представлением жизни. Оно давало ему возможность встать выше жизни своих героев и раскрыть ее моральную и социальную неполноценность. Показывая убогий мир своих персонажей-мещан, Чехов заставлял почувствовать, что есть иной мир, иные чувства, иные человеческие устремления. Этот второй план отсутствовал в творчестве Зоженко. В его ранних произведениях можно встретить некоторую переключку с мотивами чеховских рассказов, но она скорее свидетельствовала о поре ученичества, а не о творческом освоении классических традиций.

Писатели-классики разоблачали не только мелкого обывателя, скудность запросов которого выявить было не столь уже трудно. Они ставили перед собой более сложную цель — беспощадно раскрыть мещанский строй души людей, прячущих свои мелкие мысли и интересы под искусными масками аристократов духа, народолюбцев, жрецов искусства, людей долга и т. д. Эти персонажи были весьма разнообразны по культурному уровню, профессиям, политическим и эстетическим взглядам. Задача писателей состояла в том, чтобы показать, несмотря на кажущуюся несхожесть характеров и целей жизни, духовную близость этих людей, родственность их стремления обрести духовное и материальное благополучие. Среди мещан Чехова мы встретим и профессора Серебрякова («Дядя Ваня») и слывшего опасным в уезде либерала Власича («Соседи»).

Зоженко не унаследовал от классической литературы метода многообразного раскрытия сущности мещанского мира. Все его герои, кто бы они ни были — интеллигенты, нэпманы, ремесленники, обладают одним и тем же мышлением, одной и той же культурой, одним и тем же проявлением своего отношения к жизни. Обнажение их мещанского нутра обычно совершается

путем раскрытия одних и тех же, даже внешне не преобразенных в зависимости от профессии и социального положения, желаний и страстишек. Удивительно однородна также их речевая культура. Зощенко в сущности рисовал одного и того же героя, но переодетого то в одежду мастерового, то в платье интеллигента.

Не учился Зощенко и у Лескова. Сближение этих имен вызвало возражение Горького; он сказал в одном из своих писем к К. Федину, что Зощенко не так «заряжен». Это возражение затрагивало не только различную целенаправленность творчества Лескова и Зощенко (Горький считал Лескова писателем, потратившим всю свою жизнь на поиски положительного героя), но только различный диапазон охвата материала (по словам Горького, Лесков «пронзил всю Русь»), но и отношение этих авторов к слову.

Н. С. Лесков писал: «Надо, чтобы герои писателя говорили каждый своим языком, свойственным их положению... Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы... От себя самого я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто литературной речи. Меня сейчас поэтому и узнают в каждой статье, хотя бы я и не подписывался под ней... Говорят, что меня читать весело. Это от того, что все мы: и мои герои и сам я имеем свой собственный голос. Он поставлен в каждом из нас правильно или, по крайней мере, старательно».²⁸

Вот эта-то лесковская постановка голоса была совершенно чужда писательской манере Зощенко.

Повествование о мире мелкоты в произведениях Зощенко велось преимущественно от лица самого обывателя, и старый быт и новые явления жизни изображались сквозь призму мещанского восприятия мира. Зощенко увлеченно работал над освоением специфического словаря, фразеологии и строя фразы своих прототипов. Ему часто удавалось искусно имитировать мещанский говор, показывать своеобразный сплав книжной и вульгарно-бытовой речи, комическое использование обывателем новых слов и понятий.

В 20-е годы, годы увлечения «сказом», многие писатели пробовали свои силы в создании специфических образов рассказчиков, в лепке характеров при помощи индивидуальной и в то же время ярко выраженной социальной речи (речь бывалого сол-

²⁸ Русские писатели о языке (XVIII—XX вв.). «Советский писатель», Л., 1954, стр. 615—616.

дата, крестьянина, ремесленника и т. д.). К созданию такого условного героя-рассказчика прибег и Зощенко. Первые, принесшие ему успех рассказы велись от лица бывшего денщика Назара Синебрюхова,²⁹ в речи которого солдатский жаргон прихотливо сплелся с канцеляризмами, заимствованными из речей писарей, и мещанским говором.

Горького, приветственно встретившего первые юмористические опыты Зощенко, заинтересовала созданная им фигура господина Синебрюхова.³⁰ Он счел попытку молодого автора создать обобщенный образ удачной и дал ей весьма высокую оценку в печатном отзыве о творчестве молодых писателей в 1923 году. Но в дальнейшем Зощенко избегал «укрупнения» созданных им образов.

Вслед за господином Синебрюховым был создан образ мастерового-говоруна Семена Семеныча Курочкина, «рассказавшего» наиболее популярные в читательской среде 20-х годов истории о том, как он в голодные годы менял в деревне попугая, как влюбился в аристократку, как работал в старое время у барина Некса, как перестал верить в бога, как собака, разыскивая вора, обличила в стяжательстве целый ряд обывателей, и т. д.³¹

Условная фигура Курочкина, малокультурного, но бывалого человека, понадобилась Зощенко для оправдания избранной им манеры «сказа». В дальнейшем писатель весьма широко использовал эту манеру письма, превратив ее в некий канон. Затейливая, искусная игра со словом выделяла рассказы Зощенко среди произведений других юмористов.

В ответ на анкету «Издательства писателей в Ленинграде» о своей творческой работе и в беседе с начинающими писателями в Ленинградском доме писателей³² сам Зощенко свидетельствовал: «... все десять лет моей литературной работы свелись именно к тому, чтобы научиться той высокой технике, при которой качество продукции все время держится приблизительно на одном уровне. Это позволяет мне не зависеть от вдохновения и не ждать его». Однако, настойчивое овладение «техникой» рассказа, воспроизводящего преимущественно при помощи одной только речевой характеристики образы однородных

²⁹ М. Зощенко. Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова. «Эрато», Пб., 1922.

³⁰ Отдельные рассказы Синебрюхова по рекомендации Горького были в начале 20-х годов переведены за рубежом.

³¹ Цикл из двенадцати рассказов, написанных от лица С. С. Курочкина, вошел в книгу Зощенко «Веселая жизнь» (1924).

³² «Литературная учеба», 1931, № 3, стр. 107—113.

персонажей, повествующих о себе, привело к тому, что весьма большое число произведений Зощенко можно было без всяких натяжек присоединить к созданному им циклу «веселых рассказов» Курочкина.

Подобное «нанизывание», прикрепление множества историй к одному и тому же персонажу не входило в намерение автора. Длительное существование героя требовало обогащения его новыми качествами, новыми чертами — Зощенко не собирался делать этого. В последующих переизданиях своих произведений он упразднил фигуру Семена Семеныча и рассыпал созданный цикл. «Истории» Курочкина стали публиковаться в виде самостоятельных рассказов под новыми заглавиями: «Попугай», «Аристократка», «Барон Некс», «Собачий нюх» и т. д. Таким образом, ранняя попытка создания обобщенного образа героя была отвергнута автором.

В литературе о Зощенко вплоть до 40-х годов велся горячий спор о связи автора с его персонажами.

Дело в том, что Зощенко так тесно сроднился с миром своих героев, что наградил мещанской психологией и соответствующим словарем и синтаксисом не только персонажей, от лица которых велся рассказ, но и писателя, воспроизводящего эти персонажи. В произведениях Зощенко нередко следующие обращения к читателю от лица автора:

«Пушай читатель за свои деньги чувствует — я печатаю этот рассказ прямо с опасностью для здоровья.

«Это есть истинное происшествие. Все, так сказать, взято из источника жизни. И я побаиваюсь, как бы главное действующее лицо не набило бы мне морды за разглашение подобных фактов» («Хороший знакомый»).

Критики, настороженно или же отрицательно относившиеся к творчеству Зощенко, отождествляли писателя с героями, приписывая ему их воззрения. Критики же, в целом положительно расценивающие деятельность Зощенко, возражали против подобного отождествления.

На первых порах эти выступления от лица автора действительно можно было счесть условной маской, желанием создать пародийный образ писателя-мещанина. Но по мере развития творчества Зощенко становилось все более ясным, что эту маску почти невозможно отделить от лица самого Зощенко, обращавшегося время от времени к своему читателю с тем или иным пояснением к рисуемому бытовым картинкам.

Желая прояснить спор и указать критикам на ошибочность сближения мировоззрения автора и его героя, Зощенко однажды решил конкретизировать, «овеществить» фигуру своего

условного писателя. Третьему изданию «Сентиментальных повестей»³³ он предпослал предисловие, в котором говорил, что все эти повести написаны И. Коленкоровым, а он, Михаил Зощенко, только несколько отшлифовал их. Однако дистанция, устанавливаемая между автором повестей и условной фигурой создателя их, и в дальнейшем не стала ясной. После того как один из наивных читателей попросил разрешить возникший спор по поводу предисловия к «Сентиментальным повестям» и ответить, не единолично ли написаны эти повести Зощенко, очень уж похожи они на то, что публикуется непосредственно от его имени, Зощенко отказался от своего вымышленного героя. Действительно, Коленкоров мог претендовать не только на «Сентиментальные повести». Все, что говорилось в других произведениях от лица писателя, точно так же мог сказать и он, Коленкоров. Вопреки намерениям Зощенко фигура И. Коленкова начинала приобретать более внушительные размеры. Можно было счесть его автором многих произведений Зощенко. Образ Коленкова начинал требовать более отчетливых очертаний. Невольно возникал вопрос: не слишком ли долго задержался в литературе этот «пародийный» образ полуинтеллигентного писателя? И не следует ли создателю этого образа несколько прояснить его, чтобы очевиднее стало, против кого он направлен, против каких литературных явлений борется сам Зощенко?

Но образ Коленкова, как и более ранний образ Курочкина, оказался не органически возникшим. Автор не стал конкретизировать фигуру своего вымышленного соавтора. В новых публикациях «Сентиментальных повестей» предисловие было снято. Таким образом, образ И. Коленкова исчез из поля зрения читателей так же быстро, как исчез в свое время образ мастерового Курочкина. Однако обывательская интонация этого Коленкова продолжала звучать в творчестве Зощенко и тогда, когда он разговаривал со своим читателем в художественных произведениях, и тогда, когда обращался к нему непосредственно от имени Зощенко, автора многочисленных юмористических рассказов. Так, в книге «Письма к писателю» он вспоминал о начале своей литературной деятельности: «У меня была легкая и удачная литературная судьба. Мне не пришлось мотаться по редакциям. И не пришлось вкручивать свою продукцию».³⁴ Во вступительной же заметке к разделу «Похваль-

³³ М. Зощенко. О чем пел соловей. Сентиментальные повести. 3-е изд., Гиз, Л., 1927.

³⁴ М. Зощенко. Письма к писателю. Л., «Изд. писателей в Ленинграде», 1929, стр. 61.

ные отзывы» говорилось: «Я, конечно, понимаю — этот отдел, чего бы я не говорил, выглядит плохо и нахально. Мне, правда, наплевать, что про это будут говорить».³⁵

Подобный пошловатый тон и язык невольно возбуждали у читателя мысль о том, что в сущности нет никакой разницы между вымышленным и настоящим автором. Изображаемый Зощенко писатель стоял не выше мелких интересов и житейской «философии» своих персонажей, он был сродни им и частенько плелся за ними. Писатель, принявший позу обывателя, рассказывал о таких же обывателях. В силу этого разоблачительная направленность его юмора была весьма незначительна.

Горький положительно отзывался о «Сентиментальных повестях» Зощенко, приветствуя их за ироническое раскрытие автором убогости внутреннего мирка героев. В 1925 году Горький писал М. Слонимскому по поводу рассказа «О чем пел соловей»: «Рассказ заставляет ждать очень „больших“ книг от Зощенко. В его „юморе“ больше иронии, чем юмора, а ирония жизненно необходима нам».³⁶ Горький предполагал, что привлекая его внимание писатель разовьет в дальнейшем наметившееся в этих рассказах разоблачение мещанского строя души. Горький ожидал, что ирония, проскальзывавшая в ранних произведениях Зощенко, поможет ему встать на путь сатиры и создать значительную сатирическую книгу. Эта же мысль была высказана в письме к Р. Роллану от 29 января 1928 года. Отметив, что Зощенко растрчивает себя в коротких рассказах, Горький выражал надежду, что этот писатель «постепенно перейдет от юмора к сатире».³⁷

Однако ожидание того, что Зощенко, наконец, избавится от своего пристрастия к фиксации измельчавших, отживающих явлений быта и перейдет к созданию сатирических образов современности, к лепке типической фигуры нового мещанина не оправдалось. Зощенко, как мы видели, уклонялся от постановки перед собой подобных задач. Ни Курочкин, ни Коленко-ров, ни другие зощенковские герои не приблизились к обобщенным образам. «Рассказы господина Синябрюхова» и «Сентиментальные повести» стоят особняком в творчестве писателя 1921—1936 годов.

То, что Зощенко, в отличие от других «серапионов», быстро изживавших неверные теоретические положения программных выступлений «Серапионовых братьев», ушел в сторону от основных задач советской литературы и как бы застыл в кругу ста-

³⁵ М. Зощенко. Письма к писателю, стр. 129.

³⁶ «Звезда», 1940, № 7, стр. 149.

³⁷ «Правда», 1928, № 70, 23 марта, стр. 2.

рых тем, живо ощущалось Горьким. Такая опасность была подмечена им еще в начале творческого пути молодого автора. Горький уже тогда обратил внимание на некоторое равнодушие писателя к новым явлениям быта. К. Федин вспоминает об оценке, данной Горьким зощенковскому рассказу «Коза»:

«— Была у меня молодежь. Побеседовали. Я говорю им: так писать, как они пишут, нельзя. Что они делают? Берут „Шинель“ Гоголя и придумывают, какой эта „Шинель“ должна быть в наше время. . .

«Куда это годится? . . .».³⁸

В новой исторической обстановке многие из тех, кому был раньше свойствен обывательский образ жизни, преодолели свои неверные, узкие представления о мире и стали активными участниками социалистического строительства. Но были обыватели, которые, будучи вынужденными включиться в новую жизнь, делали это весьма неохотно. Тоскуя об ушедшем «покое» и скрывая свои мечты о восстановлении капитализма, они всячески мешали строителям нового общества. В статье «О социалистическом реализме» (1933) Горький так писал об этих мешанах: «...они более или менее ловко притворяются „социальными животными“, проползают даже в среду коммунистов, защищают свое „я“ всею силою хитрости, лицемерия, лжи, — силой, унаследованной ими из многовекового прошлого. Они сознательно и бессознательно саботируют, лентяйничают, шкурничают, из их среды выходят бракоделы, вредители, шпионы и предатели» (XXVII, 11).

Новое лицо мешанина — злопыхателя и приспособленца — было зорко подмечено самим Горьким. Удивленный тем, как мало внимания современная литература уделяла обличению умело маскирующегося мешанина, Горький коснулся этого в первых же беседах с писателями после своего приезда в Советский Союз в 1928 году.

«У нас начинается слагаться новый слой людей. Это — мешанин, героически настроенный, способный к нападению. Он хитер, он опасен, он проникает во все лазейки. Этот новый слой мешанства организован изнутри гораздо сильнее, чем прежде, он сейчас более грозный враг, чем был в дни моей молодости»,³⁹ — говорил Горький в своем выступлении на встрече в редакции «Красной нови». Он призывал писателей острее ра-

³⁸ К. Федин. Горький среди нас. Двадцатые годы. Гослитиздат, М., 1943, стр. 131—132.

³⁹ К. Федин. Горький среди нас, ч. 2-я. Гослитиздат, М., 1944, стр. 170; см. также воспоминания И. Жига: А. М. Горький. «Советский писатель», М., 1955, стр. 40—49.

зоблачать этого коварного врага, вскрывать его приспособленчество к новым формам жизни.

Зощенко принадлежал к тем, кто не заметил преображенное лицо мещанина, которого Горький считал теперь еще более опасным, чем в предшествующую эпоху. Зощенковский обыватель оставался все тем же малокультурным существователем, каким его застала Октябрьская революция. Жизнь шла мимо, почти не задевая его. Писатель точно не замечал попыток вчерашнего мещанина вклиниться в новый быт и в соответствии с этим видоизменить свой внутренний и внешний облик. Зощенко постигла судьба известного в свое время писателя Н. А. Лейкина (1841—1906), представителя развлекательной юмористики. Традиции этой литературы и были восприняты Зощенко.

В 70—80-е годы Лейкин пользовался большим успехом среди малокультурной публики произведениями, рисующими нравы купечества. Воспроизводя бытовые картинки из жизни «их степенств», Лейкин любил показывать «приобщение» денежных тузов к «цивилизации», их хамское отношение к интеллигенции.

Лейкин считался мастером «сценки», небольшого рассказа, построенного на воспроизведении диалога персонажей. Он умело воспроизводил специфику речи своих героев и был изобретателем в показе того, как эта косноязычная, грубая, бедная речь своеобразно «обогащалась» новыми словечками и выражениями.

«Сценки» Лейкина в течение нескольких десятилетий еженедельно печатались в «Петербургской газете» и юмористическом журнале «Осколки», книги его имели значительные тиражи.

В 90—900-е годы некультурные купцы начали сменяться ловкими промышленниками, осваивавшими новые методы эксплуатации людей. Исчезли невежественные ценители художников и артистов. Купечество выдвинуло из своей среды меценатов искусства и литературы. Однако этот процесс исторического развития почти полностью выпал из поля зрения Лейкина. И в конце 90-х и начале 900-х годов он, как и ранее, забавлял своего читателя изображением представителей «темного царства» времен Островского. Он продолжал использовать все те же, твердо усвоенные им приемы письма. Жизнь обогнала писателя. Книги Лейкина продолжали появляться на книжном рынке, но воспринимались они уже как далекое прошлое, как литературный анахронизм.

Ограничив себя кругом излюбленных тем, Зощенко, подобно Лейкину, не увидел знаменательных изменений в жизни своих героев, он не сумел показать, какова опасность мещанства на

новом этапе развития советского общества. Писатель весь ушел в «обыгрывание» речевой манеры обывателя, в непритязательный комизм положений; его юмор все более превращался в развлекательный. В 30-е годы читатель начинал отдавать явное предпочтение М. Кольцову, Ильфу и Петрову, в произведениях которых находил сатирические отклики на отрицательные явления современности. Здесь внимание привлекала и тема, и ее художественное разрешение.

То, что Зощенко ограничил поле своего зрения преимущественно коммунальными квартирами и мелкими неполадками быта, вызывало у Горького большую тревогу. В 20-х годах Горький предостерегал его от стремления перелицовывать темы классической литературы. Позднее в своих письмах к Зощенко он поднимал вопрос о выборе нового объекта сатиры (поисках новой темы) и изменении характера изображения (необходимости типизации явлений).

В отклике на «Письма к писателю», Горький указал, например, что Зощенко не использовал всю силу своего юмора, всех возможностей своего дарования. Он опубликовал в этой книге письма своих читателей (главным образом обывателей) и собственные комментарии к ним, которые, однако, не дали обобщенной характеристики читателя-мещанина, столь полюбившего зощенковские писания, и не противопоставили ему резко другого советского читателя. Публикация этих писем показала, что люди с бедной, убогой душой еще существуют, что многие из них напоминают персонажи зощенковских рассказов, но писатель не поднялся до подлинного обличения этих людей средствами юмора или сатиры. Не задумался он и над тем, что его произведения о мещанах не раздражают, а, наоборот, восхищают этого читателя. Именно он, этот непритязательный обыватель, создавал ту видимость писательского «успеха», которая столь радовала автора. Став писателем отсталых слоев населения, потворствуя их вкусам, вызывая беззубый смех, Зощенко забывал о задаче искусства идти впереди читателя, а не позади него.

В письме к автору книги «Письма к писателю» Горький поднимал принципиальный вопрос о силе смеха и значении его как своеобразного оружия литературы. Он говорил о том, что юморист не должен забывать о социальной педагогике, которая не исключает высмеивания «сорья быта», но требует специфического его препарирования. Горький советовал Зощенко обратить особое внимание на эту социальную педагогику и развить, увеличить ее в своем творчестве, так как только это поможет ему создать «крупную и оригинальную книгу». Горький указывал,

хотя и в очень мягкой форме — таков стиль всех его писем к Зошенко, на уость избранной писателем тематики. Усиление социальной педагогики должно было заставить писателя «пересмотреть тему».⁴⁰

Таким образом, речь шла о расширении писательского кругозора. Чтобы сделать свою мысль более ясной, Горький называл тему возможной сатирической книги. Он советовал создать «что-то вроде юмористической „истории культуры“».

Вместе с уостью тем Горький отметил и недостаточную типичность явлений, изображаемых Зошенко. Отозвавшись одобрительно о «Голубой книге», Горький все же не преминул вновь указать писателю на то, что он «не совсем правильно» отбирает материал, т. е. оперирует «фактами, недостаточно типичными».⁴¹

Горький снова обращает внимание писателя на одну из тем, ждущую сатирической разработки. Как бы вспоминая тему, затронутую в сатирической сказке «Яшка», Горький советует теперь написать сатирическую книгу о «профессиональных страдальцах».

Горький никогда не был сторонним наблюдателем, он считал своим долгом бороться за литературные кадры. Зошенко был даровит, и Горький не хотел, чтобы это дарование было растрчено на пустяки, на создание развлекательной литературы. Вот почему он упорно пытался «сдвинуть» Зошенко с места, раскрыть перед ним новые перспективы творчества, обратить его внимание на новые жизненные объекты.

В письмах 30-х годов к М. Кольцову и другим корреспондентам, Горький предлагает привлечь Зошенко к разработке сатирических тем на международные темы.

В 1933 году Зошенко, по инициативе Горького, принял участие в коллективной работе над книгой о Беломорском канале, ставящей задачу показать перековку сознания людей под воздействием созидательного труда. Для этой книги Зошенко написал повесть «История одной жизни», которая воспроизводила рассказ бывшего международного вора о своей жизни. Эта повесть была одной из наиболее ярких в книге. Вслед за ней появился рассказ о жизни женщины, разбуженной Октябрьской революцией к творческой деятельности («Возмездие»). Оба произведения свидетельствовали о больших потенциальных возможностях зошенковского таланта, «угаданных» Горьким. Во второй половине 30-х годов Зошенко начал расширять круг своих

⁴⁰ Письмо от 13 октября 1930 года. — «Ленинградская правда», 1938. № 137, 17 июня.

⁴¹ Письмо от 25 марта 1936 г. — «Ленинградская правда», 1938. № 137, 17 июня.

тем и успешно пробовать силы в различных жанрах.⁴² Однако в области юмора он вскоре вновь вернулся к своей старой теме и излюбленным героям. Это и привело его к тому искажению жизни, которое было отмечено в постановлении ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград» и докладе А. А. Жданова об этих журналах.

Необходимо остановиться и на горьковских оценках работы Зощенко над языком. Они также были неоднородны и содержали много критических замечаний. Горький отмечал искусное воссоздание Зощенко речи обывателя, мещанина. Он говорил о том, что молодой писатель «нашел свой стиль, свои слова»,⁴³ что он отлично овладел своей манерой письма. Однако отставание Зощенко от жизни, от тех возросших задач, что вставляли перед советской литературой, сказывались весьма отрицательно и на его работе в области слова.

В первые годы Октября появились новые многочисленные кадры читателей. Зощенко считал, что старая литература малодоступна для этих читателей и своими темами и своим языком; трудна для него и современная литература, придерживающаяся в целом старых «интеллигентских» норм речи.

В своем выступлении на диспуте в Институте истории искусств в 1928 году он сказал: «Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным. Может быть, поэтому у меня много читателей».⁴⁴ Что же понимал Зощенко под этой доступностью?

«Бедный», т. е. необразованный, только что начинавший приобщаться к культуре читатель в значительном количестве появился уже в конце XIX века. Этот читатель не выпал из поля зрения русских писателей. Для него писал свои народные рассказы Л. Толстой и организовывал издание «Дешевой библиотеки» товарищества «Знание» М. Горький. Но если Горький в начале своей творческой деятельности еще не ставил с достаточной глубиной вопроса о различии стилей «интеллигентской» и «народной» речи, то Л. Толстой, как известно, уделил этому вопросу большое внимание.

Зощенко отверг опыт своих предшественников в работе над простым и ясным языком, точно так же, как и умолчал о короткой и сжатой фразе А. Чехова. Под призывом к простоте таился призыв к упрощению и опрощению языка.

⁴² Так, им были написаны «Шестая повесть Белкина. Талисман» и цикл детских рассказов.

⁴³ «Жизнь искусства», 1923, № 22, стр. 19.

⁴⁴ М. Зощенко. Статьи и материалы. «Academia», Л., 1928, стр. 10—11.

В 20-е годы вопрос о языке литературы был вопросом сложным, дискуссионным. Одни писатели, подобно Маяковскому считавшие, что

Улица корчится безъязыкая,
Ей нечем кричать и разговаривать,

пытались в меру своих сил приобщить эту «улицу» к высшим достижениям языковой культуры народа. Другие же, наоборот, сочли, что именно она, эта «улица», обладает истинными языковыми сокровищами, и потому наводнили литературу бытующими на этой улице косноязычием, жаргонами, вульгаризмами и диалектизмами.

Зоженко принадлежал ко второй группе писателей. Свою работу он считал новаторской и не раз говорил, что развитие литературного языка не сможет пройти мимо его писательского опыта. В комментариях к «Письмам к писателю»⁴⁵ он возражал против обвинений в искажении русского языка с целью посмешить публику, которые ему предъявляли критики. «Это не верно, — заявлял Зоженко. — Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица». Писатель боялся разрыва между языком литературы и быта. Он отвергал упрек в языковом натурализме, слепом копировании живой речи. «Я сделал это, — пояснял он, — чтобы заполнить хотя бы временно тот колоссальный разрыв, который произошел между литературой и улицей». После уничтожения этого несоответствия уже не будут говорить и писать «суконным интеллигентским языком, на котором многие пишут, вернее дописывают... Поправка на легкий „народный“ язык уже будет». Зоженко видел свою задачу в утверждении этой «поправки».

Высказывания Зоженко обнаруживали превратное представление о «народном» языке, который отождествлялся в его сознании с мещанским стилем речи. Борьбу за красочность и чистоту языка Зоженко фактически подменял утверждением в своих произведениях языка пошлого.

Горький с интересом следил за работой Зоженко над языком его произведений, но в конце 20-х—начале 30-х годов эта работа стала вызывать у него возражения. Находки в области языка нередко стали подменяться погоней за внешней эффективностью фразеологических сочетаний. В одном из писем к И. А. Груздеву (февраль 1929 г.) Горький, отметив, что работа над языком в современной литературе идет «вкривь и вкось», особо подчеркнул значение работы Л. Леонова над

⁴⁵ М. Зоженко. Письма к писателю, стр. 58.

речью. Этот автор стоял на правильном пути поисков особо выразительного, особо емкого по значению слова. Подобная работа над языком противопоставлялась работе Зощенко, который, по словам Горького, «способен на многое, но ему следовало бы не забывать, что лучшее, сказанное им, „старушка, божий одуванчик“, а не „собачка, системы пудель“» (XXX, 126).

С целью заострить внимание на вопросах, связанных с борьбой за художественную выразительность языка, Горький предлагал в 1930 году опубликовать в «Литературной учебе» статью о работе писателей, ярко воспроизводивших речь представителей народа (Гоголя, Лескова, Г. Успенского), и указать в данной статье на «снижение» этой речи у Зощенко. Писатель-юморист содействовал укреплению в речи своих читателей плоских острот, искаженных языковых форм, бессмысленных речений. Горький напоминал о необходимости большей взыскательности юмориста к стилю своих произведений.

Борьба Горького за расширение идейно-художественного кругозора Зощенко — только один из фактов многообразной борьбы великого писателя за литературу, достойную советского народа.

Требования, обращенные в адрес Зощенко, были предъявлены Горьким и к советской сатире в целом.

3

Многие сатирические журналы 20-х годов возникли из сатирических отделов в газетах. Обилие рабкоровских заметок о проявлениях пережитков прошлого в общественной жизни и быту заставило редакции газет поставить вопрос о создании специальных сатирических приложений. Поступавшие в газеты материалы служили основой для ряда фельетонов и заметок в сатирических изданиях.

Непосредственная связь журналов сатиры и юмора с газетой в значительной мере обуславливала их тематику: кампании, проводившиеся газетами (снижение себестоимости, борьба с прогулами, бюрократизмом), тотчас же находили отклик и на страницах журналов. В них появлялись рассказы, анекдоты, подписи под рисунками, посвященные вопросам, трактовавшимся в данный момент периодической печатью.

Тесная связь сатирических журналов с газетой вызвала стремление выявлять конкретных виновников зла. В журналах создавались специальные отделы мелких заметок, в которых указывалось на допущенные тем или иным учреждением или отдельным лицом проступки и беззакония. Вначале подобный

материал черпался из рабкововских заметок, затем, когда журналы отделились от газет, его стали извлекать из периодической прессы. Эти заметки большей частью были лишены специальной сатирической «обработки», сам материал красноречиво свидетельствовал о фактах головопятия, бескультурия, бюрократизма.

Конкретизация отрицательных явлений стала одной из отличительных черт советской сатирической прессы.

Наиболее ярким и интересным по формам работы и своей связи с жизнью был журнал «Крокодил», появившийся в 1922 году в качестве приложения к «Рабочей газете».⁴⁶ В то время как многие сатирические приложения часто трафаретно, без огонька и выдумки, беззубо откликались на темы, предложенные им редакторами газет, «Крокодил» сделал этот отклик на «злобы дня» своей основной задачей. В журнале были введены специальные разделы: «Наш паноптикум», «Вилы в бок», «Литературная лоханка» (обзор печати), «Почтовый ящик», в которых высмеивались конкретные жизненные факты. В отличие от других журналов, «Крокодил», став самостоятельным органом, отделившимся от газеты, не потерял связи со своими рядовыми читателями. Со страниц журнала он обращался к ним с призывом присылать заметки для раздела «Вилы в бок». «Крокодил» охотно использовал и материал печати, и материал своих корреспондентов. Выступления журнала нередко служили сигналом к привлечению внимания к неполадкам в производственной и общественной жизни. Эмблема журнала — крокодил с вилами — скоро стала известна широким кругам читателей. «Крокодил» быстро превратился в один из популярнейших журналов и привлек внимание прогрессивных кругов Запада. Большим успехом пользовались «Рескрипты Крокодила», выдававшего специальные «ордена» головопьям и бюрократам.

Этот опыт непосредственного вторжения сатиры в жизнь, непосредственного воздействия на своего читателя не мог быть не замечен Горьким, чутким свидетелем литературной жизни. Сообщая в письме к В. Полонскому от 5 июня 1926 года о том, с каким большим вниманием он, Горький, следит за новой лите-

⁴⁶ Вначале он назывался «Рабочий» (1922, №№ 1—4), затем «Рабочая газета» (1922, №№ 5—12), затем «Крокодил» (1922, №№ 1 (13)—18 (30) и т. д.). Журнал возник по инициативе К. С. Еремеева и в сущности был первым журналом, использовавшим рабкововский материал. В числе сотрудников «Крокодила» были В. Лебедев-Кумач, В. Маяковский, Д. Бедный, М. Пустынин и др.

ратурой, писатель отметил среди интересных литературных явлений и «Крокодил», назвав его неплохим журналом.⁴⁷

«Крокодил» действительно выделялся среди сатирических изданий того времени социальной остротой и актуальностью разрабатываемых тем, разнообразием их, а также живой литературной обработкой материала.

В 20-е годы в журналах работали представители старой юмористической прессы, которые приносили в новые издания свои старые воззрения и навыки. Появление значительного числа постоянных сатирических изданий⁴⁸ распыляло основные силы сатириков.

Отдел печати ЦК ВКП(б) неоднократно обращал внимание на невысокий уровень журналов сатиры и юмора, на превращение некоторых из них в журналы для легкого чтения. Они воскресили сезонно-бытовые темы дореволюционной прессы, на страницах журналов замелькали бесчисленные рассказы о дачниках, тещах, советских обывателях, пошлые шутки и остроты. Сотрудники не поднимались над мировоззрением обывателя, жаловавшегося на неудобства жизни.

В апреле 1927 года Отдел печати ЦК ВКП(б) организовал специальное совещание, посвященное современной сатирической прессе.⁴⁹ Участники совещания отметили однообразие многих изданий и одностороннее, порой обывательское освещение жизненных фактов. Вместо того чтобы брать под защиту новые явления общественной жизни и быта и высмеивать и бичевать их противников, отдельные юмористические журналы сосредоточивали свое внимание на теневых сторонах этих явлений, тем самым дискредитируя их.

Отдел печати обращал внимание на то, что журналы «необычайно похожи друг на друга» и, имея в своем составе одних и тех же писателей и художников, часто помещают однородные рисунки и даже имеют общих «довольно-таки глупых героев» (Надькин в «Смехаче» и «Бегемоте»). Совещание указало на

⁴⁷ В 1929 году Горький и сам стал одним из «активистов», помогавших «Крокодилу» выявлять различного рода «курьезы». Он прислал в редакцию аннотированную карточку ЦБК Главполитпросвета, предназначенную для использования в каталогах массовых библиотек, которая весьма упрощенно излагала содержание регистрируемой книги («Крокодил», 1929, № 2, стр. 12).

⁴⁸ В первые годы Октябрьской социалистической революции возникло много иллюстрированных, в том числе и юмористических журналов, жизнь которых была весьма непродолжительна (см. таблицу, опубликованную в книге: К. Д. Муратова. Периодика по литературе и искусству за годы революции 1917—1932. Изд. АН СССР, Л., 1933, стр. 32—33).

⁴⁹ «Красная печать», 1927, № 11, стр. 74.

ПИСЬМО ИЗ СОРРЕНТО

Искренне поздравляю вас, милейший г. Кольцов, с «Чудак».

Считаю вас одним из талантливейших чудаков Союза Советов, уверяю, что под вашим руководством и при деятельном участии таких же бодрых душой чудаков, журнал отлично оправдает знаменательное имя свое.

Что есть чудаки? Чудаки есть человекоподобное существо, кое способно творить чудеса, не выходя из сопротивления действительности. всегда — подобно молоку — стремящейся заиснуть.

Лично сотрудничать в журнале вам едва ли найдут время, но — разрешите рекомендовать вам знакомого моего, Самокритика Кирилловича Словоглагова.

Самокритик — подлинное имя его, данное ему родителями при крещении. Человек он уже довольно пожилой, но «лаичниющийся». Беспартийный. Отношение к алкоголизму — умеренное.

Всего доброго — и короткого успеха.

А. ПЕШКОВ

ЧУДАК благодарит дорогого Алексея Максимовича за приветствие и обещание. Рекомендованный им тов. С. К. Словоглагол прислав на Чудак начисляется на вещевое и продуктовое довольствие с № 1 журнала.

Ниме приводим первый рассказ тов. Словоглагола.

ФАКТЫ

I

В часы свободные от занятий в Трахтесте, ходит Иван Иванович Унывающий по улице, поглядывает на подлибыл ему сов-человеков п. выковыривая из действительности все, что поуже, мысленно поет весьма известный романс:

Скажи, Россия, сделай милость,

Куда, куда ты устремилась?

А в душе его тихо изрезал ровный принцип изрежам...

Погляди, сладостно прислушайся журчанию заставной советской власти п., зайдя к тому или другому из товарищей по тихому озлоблению, рассказывает ему анекдоты:

— Окончательно погубили! Зашел, знаете, в гастрономический магазин, главный приказчик, очевидно, чей-то знаменитый родственник и потому — глупоумный, помощники его в штатные играют, а на улице — длиннейшая очередь годовалого варца за лимона, чайной кобасой, маслом, сыром; вообще — амерития! (пришвырнул: это — какой сыр? Бесстыжно лгут: швейцарский!) Позвольте, — говорю, — как же у вас может быть швейцарский сыр, когда нет у вас никаких отношений со Швейцарией? И не может быть у вас ни сухих эгидного, ни джоза французских, ни обуви американской и ничего настоящего, а торгуете вы только имитациями и репродукциями общечеловеческих товаров и сами вы отнюдь не настоящие культурные люди, а тоже имитация и весь ваш капитализм, тоже неудачная имитация европейского социал-демократизма, против которого я, — впрочем, никак честь кланяться! Иронически засмеялся и ушел, знаете...

Сотаварищ по озлоблению не верит ему, но сочувственно мычит:

— Мужественный вы человек...

А Иван Иванович хохотится:

— Вот увидите, я им скажу правду! Скажу прямо в глаза, да всех вас скажу! Потому что я уже не только ладюю, но и верю!

И, ведь, действительно — свизла.

Как-то, натолкся в состоянии глубокой задумчивости и нежно держа принцип сладкой надежды своей, зашел Иван Иванович в магазин — лимон хотел купить — и из вопроса приказчика.

— Что узнаете, гражданин?—

отстал и аркало:

— Мне бы — термидорчик!

Самокритик Словоглагол

ограниченность тематики и бедность сатирических жанров, пренебрежение многими из них.

Это же явление отметил и М. Горький, вскоре после своего возвращения на родину в 1928 году.⁵⁰

Непосредственное ознакомление с жизнью Советского Союза позволило писателю еще более глубоко уяснить огромные достижения, которые неузнаваемо преобразили страну, и отчетливее увидеть то, что мешало советским людям жить и работать.

Еще в письме 1924 года к В. Каверину Горький писал: «... я думаю, что пришла пора немножко и дружески посмеяться над людьми и над хаосом, построенном ими на том месте, где давно бы пора играть легкой и веселой жизни. Мы достаточно умны для того, чтоб жить лучше, чем живем, и достаточно много страдали, чтоб иметь право смеяться над собой».⁵¹

Горький считал, что советская литература недостаточно пользуется этим правом. Он приветствовал в 1928 году инициативу Михаила Кольцова в создании нового журнала сатиры и юмора, который ставил своей задачей широкое освещение недостатков современной жизни и обращал серьезное внимание на литературный уровень публикуемых материалов. Горький изъявил желание стать сотрудником этого издания и прислал свое сатирическое произведение («Факты») в первый же номер «Чудака».⁵²

Это, хотя и единственное, выступление Горького на страницах сатирического издания было весьма знаменательным. Оно наглядно свидетельствовало о том, какие задачи выдвигал Горький перед современными сатириками, на какие стороны сатирического мастерства обращал их внимание. К сожалению, этот

⁵⁰ На то, что сатирическая печать второй половины 20-х годов стала терять свою остроту, указывал и В. Маяковский. В 1929 году он писал:

Где вы
 бодрые задиры?
Крыть бы розгой!
 Взять в слезу бы!
До чего же
 наш сатирик
измельчал
 и обеззубел!

(В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. 10, Гослитиздат, М., 1941, стр. 33).

⁵¹ «Знамя», 1954, № 11, стр. 165.

⁵² Несмотря на обещание присылать материалы и в дальнейшем, а также на упоминание имени Горького в числе сотрудников «Чудака», он не смог продолжить эту работу.

«урок» не был достаточно усвоен как сотрудниками сатирических изданий, так и критиками, которые в те времена все еще продолжали спорить о том, нужна ли сатира.

Современные журналы сатиры и юмора не удовлетворяли Горького тем, что слишком «покорствовали» фактам. Они шли за ними, регистрировали их, заставляли читателя смеяться, но смех этот не вызывал того негодования, того социального пафоса, который мог бы способствовать быстрейшему изживанию осмеиваемого. А этот социальный пафос, это негодование, неизбежно вызываемое произведением, в котором автор раскрывает существеннейшие стороны изображаемого, Горький считал неотъемлемым качеством настоящей сатиры.

«Крокодил» 1926—1928 годов, как и многие другие журналы, бичевал в большинстве случаев отдельных лиц, но не ставил своей задачей создать обобщенный тип зазнавшегося бюрократа, зарвавшегося администратора, подхалимствующего подчиненного.

В беседе с молодыми ударниками в 1931 году Горький сказал:

«Мы находимся в состоянии войны против огромного старого мира...»

«Если вы описываете какого-нибудь лентяя, рвача, пьяницу Иванова, то надо обобщить: ведь он, Иванов, не один рвач, лентяй, пьяница, а есть и другие. Так вы у одного возьмите нос, у другого ухо, у третьего еще что-нибудь.

«Опишите тип, опишите так, чтобы все рвачи в этом типе узнали себя. Ведь общие-то черты есть у них? Есть несомненно. Вот их вы и отберите» (XXVI, 63—64).

Своим, весьма небольшим по объему сатирическим произведением Горький напомнил о том, что сатирик должен уметь показывать «злобу дня» в обобщенной сатирической форме.

Характерно само заглавие горьковского произведения — «Факты». Фактичность, конкретизация лежали в основе многих произведений юмористических журналов, превращая их в подобие газетных фельетонов. Горький также извлекает жизненные «факты», но подает их в иной, обобщенной форме. С этой целью он использует прием преувеличения, нарочито выбранного имени, ярко обрисовывающего данный персонаж, образные сатирические характеристики данного явления, заставляющие вспомнить о родственных образных формулах Щедрина.

Герой горьковской сатиры — один из «совчеловеков», Иван Иванович Унывающий, который не приемлет советской власти и прищипывает ее в своих беседах с «сотоварищами» по тихому

озлоблению. Сатира Горького раскрывает, что же кроется за этим «тихим озлоблением» и «розовым прыщиком надежды», таящимся в душе этих людей:

«Как-то, находясь в состоянии глубокой задумчивости и нежно лелея прыщик сладкой надежды своей, зашел Иван Иванович в магазин — лимон хотел купить — и на вопрос приказчика:

«— Что желаете, гражданин?

ответил искренно:

«— Мне бы — термидорчик» (XVII, 112).

Не продолжив своего сотрудничества в сатирическом журнале, Горький тем не менее не отказался в дальнейшем от сатирических обобщений отрицательных явлений в ярких образных формулах. Таков, например, широко бытовавший в 30-е годы горьковский термин «механические граждане», применявшийся к людям, относившимся с затаенной враждебностью к советскому строю. К «Фактам» примыкает и горьковский фельетон «О зрителе» (1933).

С целью усилить социально-политическую тенденцию советской сатиры апрельское совещание Отдела печати ЦК ВКП(б), о котором говорилось выше, рекомендовало в 1927 году пересмотреть имеющиеся сатирические издания и слить близкие по типу журналы. Это должно было содействовать объединению сатириков и юмористов, распыленных по многим, далеко не блистающим своими творческими успехами журналам, и укрепить материальную базу. В последующие годы произошла централизация сатирической прессы. Часть журналов прекратила свое существование, часть объединилась.⁵³ Из семи основных журналов, существовавших в 1927 году,⁵⁴ в 1931 году осталось только три («Крокодил», «Лапоть»,⁵⁵ «Безбожник у станка»). В связи с этим значительно увеличились тиражи укрупненных органов. «Крокодил» в 1932 году издавался в 500 000 экземпляров, «Лапоть» имел тираж 250 000.

Однако эта перемена не вызвала сразу значительного изменения во внутреннем и внешнем облике журналов.

⁵³ Так, журнал «Чудак» в 1930 году слился с «Крокодилом».

⁵⁴ Во второй половине 20-х годов наибольшей известностью пользовались следующие сатирические журналы: «Бегемот», Л., 1924—1928; «Бич», М., 1927—1928; «Безбожник у станка», М., 1923—1931; «Бузотер», М., 1924—1927; «Лапоть», М., 1924—1933; «Пушка», Л., 1926—1929; «Ревизор», Л., 1929—1930; «Смехач», М., 1924—1928; «Чудак», М., 1928—1930; «Крокодил», М. (выходит с 1922 года).

⁵⁵ О работе этого журнала Горький писал: «„Лапоть“ весьма умело бил кулаков, лентяев, жуликов» (XXVII, 124).

Так, «Крокодил», став единственным журналом на русском языке, обслуживающим городского читателя («Лапоть» предназначался для распространения в деревне, а «Безбожник у станка» скоро прекратил свое существование), пошел в основном не по линии расширения тематики, а по линии усиления связи с крупнейшими заводами и новостройками. «Крокодил» укрепил и расширил те формы связи с жизнью, которые наметились у него при возникновении в качестве приложения к «Рабочей газете». В 1931 году редакция известила читателей, что она берет под свой контроль работу тридцати шести ударных социалистических строек. «Крокодил» стал организовывать специальные поездки своих сотрудников по стране и выезды на заводы.

У «Крокодила» хватает дел,
У «Крокодила» большая программа:
В следующем номере берем на прицел
Неполадки на заводе Амо, —

писала редакция журнала.⁵⁶

«Крокодил» принял самое активное участие в борьбе за выполнение производственных планов крупнейших предприятий страны.

Собранный и обработанный «крокодильцами» сатирический материал публиковался в стенных газетах и местных многотиражках. Кроме того, по сообщению редакции, на основе материала, присылавшегося рабкорами в журнал, ежемесячно составлялось и рассылалось в местные фабрично-заводские и стенные газеты до 150 листов «Крокодил у нас». Часть материала находила отражение и в самом журнале. В 1931—1932 годах «Крокодил» выходил в нескольких изданиях, различавшихся двумя страничками, предназначенными для читателей различных областей (основное, московское, ленинградское, украинское и уралосибирское издание).

Редакция «Крокодила» совершала большую, еще ждущую своего исследователя, новаторскую работу, но внимание ее в основном было направлено в одну сторону. На страницах журнала не отражалась жизнь страны в целом, он почти не касался вопросов культуры и искусства и редко затрагивал вопросы международной политики, сосредоточивая свой огонь на внутренних недостатках.

Стремясь быть оперативным и быстро реагировать на кон-

⁵⁶ «Крокодил», 1931, № 1, стр. 11.

кретные неполадки, журнал использовал в то же время весьма ограниченно богатство сатирических жанров. К тому же он слабо привлекал к сотрудничеству крупнейших советских писателей, и это незамедлительно сказалось на характере публикуемых материалов. Сотрудники журнала прибегали к острой критике отдельных фактов, но, как и ранее, не стремились к типизации их. Такая острая критика была необходима, но столь же очевидна была и необходимость расширения на новом историческом этапе поля зрения сатириков и юмористов. Однако сам журнал не замечал своего отставания от требований жизни и того, что он начинает утрачивать завоевания предшествующей советской сатиры, вершиной которой было творчество В. Маяковского.

Вот почему оказалось, что и на этом, на первый взгляд специфическом, участке литературы понадобилась помощь и активное вмешательство М. Горького.

Горький был обеспокоен и огорчен ослаблением внимания советских писателей и художников к этому виду искусства. В беседах с литераторами и художниками в начале 30-х годов он не раз возвращался к вопросу о задачах и значении советской сатиры. Напоминая в 1933 году о необходимости бороться с фактами «еще неизжитого безкультурья», Горький советовал прибегать к форме сатирического фельетона и рассказа. «В этом направлении нужно действовать беспощадно, и чем беспощаднее, тем будет лучше, — писал он. — Часто бывает так, что высмеять — значит вылечить» (XXVII, 68).

Отклик на «злобу дня» Горький считал одной из характерных черт сатиры, но эта «злоба дня» должна была быть хорошо «угадана», отображена сатириком из многих явлений текущей жизни. Большинство известных горьковских высказываний о сатире посвящено вопросу разработки новых тем. Горького удивляла самоуспокоенность современных сатириков и юмористов, не торопившихся с выявлением новых объектов сатиры и новых форм разоблачения зла: «Крокодил» занимался с увлечением борьбою с конкретными виновниками срыва государственных планов, забывая о том, что его читатель нуждался в освещении и других сторон жизни страны; фельетонисты специализировались на воспроизведении жизни закостеневшего мещанина, Кукрыниксы (коллектив художников — М. Куприянов, П. Крылов и Н. Соколов) который год посвящали свое талантливое перо карикатурам и шаржам на литературные темы.

Горький требовал расширения тематики сатирического журнала.

В декабре 1928 года он посоветовал М. Кольцову ввести в редактируемый им «Чудак» раздел «Культурная жизнь Европы» и юмористически освещать в нем сенсации европейских столиц. Указывая, что ни один из периодических советских органов не занят этим вопросом, Горький предлагал журналу свою помощь в розысках и присылке соответствующих материалов. Он обращал также большое внимание на внешнее оформление изданий. Журналы, издававшиеся в те годы на очень скверной бумаге и не придававшие большого значения красочным рисункам, вызывали у Горького неудовлетворенность. В беседе с коллективом художников Кукрыниксы 24 августа 1931 года Горький выдвинул задачу создать новый, красочно оформленный журнал.

Выступая как очеркист и публицист, Горький часто прибегал в своих очерках к противопоставлению Советской России — России царской. Так, например, рассказывая о советском Баку, он вспоминал о жизни в старом Баку, в котором побывал в 1892 и 1897 годах. Этот прием противопоставления помогал читателю, в особенности молодому, ярче увидеть то новое, что появилось в нашей жизни, и глубже понять значительность происшедших перемен. Писатель-гуманист противопоставлял капиталистическому миру мир социализма, а в своих статьях о жизни советских людей нередко вспоминал о том, какой темной была жизнь трудящихся в старой России. Этот художественный прием был подчинен социально-педагогической цели, он выявлял и подчеркивал красоту и силу нового мира.

Этот прием противопоставления и подчеркивания контрастов жизни Горький считал необходимым использовать в работе сатирического журнала. «Крокодил» и «Лапоть» освещали преимущественно внутренние неполадки нашей жизни, сосредоточивая свое внимание на отдельных, зачастую мелких явлениях, и теряли общую перспективу. Горький говорил об ином повороте тем, о расширении тематики сатиры, о более широком охвате явлений современной жизни. Он настаивал также на необходимости освещать в журнале не только внутреннюю, но и международную тему, которую так успешно разрабатывала сатира первых лет революции. В разоблачении зарубежного мира с его гнусной и страшной действительностью Горький советовал использовать и крупные и мелкие факты.

Отмечая, что политические интересы буржуазии сказываются на всех сторонах ее жизни, Горький призывал «освещать быт, обнажать скрытую в нем политику!» (XXV, 187). В письме в редакцию журнала «За рубежом» он указывал: «... нужно

дать материал в живой обработке — острее, веселей, сатиричней. И нужно не отставать от злобы дня.

«Не надобно брезговать курьезом и анекдотом. Из ничтожных фактов можно сделать большие выводы» (XXVI, 386).

Горький приводил в своих письмах целый ряд таких «мелких» фактов европейской жизни, советуя использовать их в журнале. Характерно предложение Горького строить статьи и заметки на раскрытии противоречий капиталистической действительности. Вот одна из предложенных Горьким тем: западный рабочий тяготеет к культуре быта, но воспользоваться ею не может («научили индивиду умыться с мылом, а теперь не только мыла, но и воды не дают, утопиться — можешь бесплатно, а за воду — плати»⁵⁷).

Горький требовал от сатириков отказа от натуралистического воспроизведения недостатков жизни; отбираемые факты должны были подвергаться соответствующему сатирическому обобщению. Юмор надо использовать не для того, чтобы смешить глупцов, а для того, чтобы высмеять их, сказано в одном из горьковских писем 1933 года.

Как противопоставление двух миров при помощи регистрации фактов, происшедших в один и тот же день в различных странах была задумана Горьким книга «День мира». Книга «„День мира“ затеяна для того, чтоб показать читателю нашему, чем наполнен день мещанства и противопоставить картине этой содержание нашего, советского дня»,⁵⁸ — писал Горький. Таким днем было избрано 27 сентября 1935 года.

Горький был неудовлетворен отбором фактов; он писал М. Кольцову, что эту работу делают равнодушные люди. 27 сентября — это только условная отправная точка, отобранные факты следовало еще соответствующим образом осмыслить. Горький напоминает о том, что работа над таким заданием не должна быть механической регистрацией событий. «Наша работа, — утверждал он, — не только работа с конкретностями, с реальностями, но и работа воображения.

«Умея планомерно создавать новый мир, мы должны уметь разрушать старый, показать картину желаемой нами гибели врага».⁵⁹

⁵⁷ «За рубежом», 1936, № 18, стр. 411. На предложенную Горьким тему редакция журнала «За рубежом» поместила в 1932 году (№ 1) заметку «Все ли англичане моются в ваннах?», использующую письмо англичанина из газеты «Дэйли Геральд».

⁵⁸ «За рубежом», 1936, № 18, стр. 413.

⁵⁹ Там же.

Вот этой-то работы воображения и нехватало многим писателям, работавшим в области сатиры и юмора.

Организовать новый журнал сатиры в 1931 году Горькому не удалось, но он не оставил своих попыток расширить программу имеющихся сатирических изданий. В том же 1931 году он встретился с сотрудниками журнала «Крокодил». Запись выступления писателя еще не разыскана, нет и опубликованных об этой встрече воспоминаний, однако известно, что она сыграла значительную роль в истории этого органа. Критические замечания Горького, а также высказанные им пожелания были учтены редакцией: произошла перестройка журнала. В архиве Горького хранится письмо главного редактора «Крокодила» М. Мануильского от 12 февраля 1932 года, в котором он говорит о предпринятых изменениях в журнале. Приводим текст этого письма.

«Посылаем Вам первый опыт нашей вылазки на международную арену.

«Редакция немецкого коммунистического журнала „Роте Пфефер“ (бывший «Eulenspiegel») обратилась к нам с просьбой сделать специальный номер для них силами крокодильского коллектива.⁶⁰

«Мы много работали и послали им 25 рисунков; так что кроме этого специального номера, заостренного главным образом против социал-фашистов, ряд рисунков наших крокодилцев будет помещен в следующих номерах.

«Очень просим Вас посмотреть этот номер и дать свой отзыв о нем.

«Послали Вам первые номера „Крокодила“ в новом формате. Перестраиваем журнал по-новому, принимая во внимание указания, которые Вы нам сделали во время нашего разговора».

В то же время М. Мануильский просил Горького оказать новую услугу журналу — написать статью о сатире к десятилетию «Крокодила» и отметить в ней работу журнала. «Это необходимо, для того, — пояснял Мануильский, — чтобы поставить вопросы сатиры в центр внимания наших литературно-партийных кругов.

«Вопрос этот назрел. Наша массовая работа на предприятиях (Магнитострой, бумажные фабрики и т. д.) лишний раз

⁶⁰ В юбилейном номере «Крокодила» (1932, № 15—16) было опубликовано приветствие от редакции «Ротер Пфефер», в котором выражалась надежда «научиться возможно скорее быть таким же едким для классовых врагов, как журнал „Крокодил“» и пожелание крепить связь с этим журналом.

показывает, какое огромное значение имеет наша сатира в социалистическом строительстве».⁶¹

Эпизод «вмешательства» Горького в редакционную работу «Крокодила», повлекшего за собой значительную перестройку журнала в 1932—1933 годах, еще раз свидетельствует об огромном внимании писателя к вопросам сатиры. Его интересовала и современная сатирическая практика и историко-литературное осмысление богатого сатирического опыта. Так, одной из задач «Литературной учебы» Горький считал ознакомление молодых писателей с лучшими сатириками России и Запада. В своих письмах к редакторам этого журнала он называл в этом плане имена Г. Гейне, А. Франса и рекомендовал начать публикацию серии статей, посвященных сатире и юмору от Крылова и Голя до наших дней.

Горький советовал также усилить сатирическую струю в журнале «За рубежом». Он предлагал редакции ряд тем, присылал специально подобранные газетные вырезки, которые могли послужить материалом для сатирических разработок, он требовал расширения круга сатирических жанров, использования сатирических стихов и куплетов. Горький стремился в той или иной мере увеличить диапазон отдельных писателей, художников и журналов («Чудак», «Крокодил», «За рубежом»).

Показательна в этом плане горьковская беседа с Кукрыниксами. Высоко ценя талантливую работу молодых художников, «специализировавшихся» на литературных шаржах, Горький, однако, посоветовал им взяться за разработку более значительных и актуальных тем современности. К их числу писатель относил сатирическое разоблачение людей, которые не желают стать активными участниками социалистического строительства, а также сатирическое отображение зарубежной жизни. «Смешного там так же много, как подлого», — писал Горький позднее в статье по поводу выставки Кукрыниксов (XXVI, 235).

Признавая карикатуру полезным видом искусства («карикатура — значительное и полезнейшее искусство изображать различные, не всегда видимые „простым глазом“ искривления в почтенном личике современных героев или кандидатов в герои» — XXVI, 234), Горький в ответ на жалобу художников, что многие считают сатиру отживающей, ненужной в условиях новой, социалистической действительности, говорил, что роль сатиры и сейчас велика. Ценность сатиры Горький ставил в прямую зависимость «от классовой направленности художника и от широты его взгляда на жизнь».⁶² Горький не мыслил сатирика

⁶¹ Архив М. Горького.

⁶² «Искусство», 1941, № 3, стр. 71.

вне тесной связи с современностью, так как только осведомленность в политике «дня, года и эпохи» позволяет сатирику «беспощадно вскрывать, обличать все, что прячется от гибели, как бы искусно и где бы оно ни пряталось» (XXVI, 234). Более широкий политический кругозор неизбежно должен был раздвинуть перед художниками «область наблюдения» и умножить «количество тем». Чтобы дать почувствовать и понять силу такого знания жизни, Горький снабдил Кукрыниксов книгами по истории западноевропейской карикатуры и комплектами одного из лучших сатирических журналов Запада — «Симплициссимуса».

Горьковские выступления в защиту сатиры сыграли значительную роль в творческом развитии молодых художников. В своих воспоминаниях они свидетельствуют, что внимание Горького, «его советы, присылка книг, помощь в организации выставки, подведшей какие-то итоги всему, что мы делали до тех пор, вызвали большое желание работать лучше, серьезнее, рождали уверенность в собственных силах, хотелось работать над большими и новыми для нас темами».⁶³

С неменьшим вниманием Горький следил и за писателями-сатириками. Шутливое замечание Горького, что ему свойственно «хозяйское» отношение к людям, подтверждается многочисленными фактами. Так, например, из поля зрения писателя не выпала работа Ю. Олеши, сотрудника сатирического отдела газеты «Гудок», писавшего под псевдонимом «Зубило», и талантливого пародиста А. Архангельского.

Рекомендуя М. Кольцову, ставшему в 1932 году редактором журнала «За рубежом», ввести в него сатирический отдел по типу знаменитого «Свистка» 60-х годов, Горький советовал использовать в качестве сотрудников этого отдела А. Архангельского, С. Швецова и Н. Эрдмана и предлагал привлечь к разработке зарубежных тем М. Зощенко и Ю. Олешу. Он и сам привлек Архангельского и Швецова к участию в юмористическом отделе своего альманаха «Год шестнадцатый», а в одном из писем в его редакцию советовал увеличить количество веселого материала и не забыть о басне. В первом номере альманаха (1933) был опубликован один из лучших сатирических рассказов М. Кольцова о современном мещанине — «Иван Вадимович, человек на уровне», раскрывающий поведение высокопоставленного чинуши на работе, в кругу сослуживцев, в семье.

Не прошло мимо внимания Горького и творчество И. Ильфа и Е. Петрова. В. Ардов вспоминает рассказ Ильфа о том, как

⁶³ Кукрыниксы. А. М. Горький. (Воспоминания художников). — «Искусство». 1941, № 3, стр. 73.

за «Золотого тельца» заступился Горький. «Узнав о запрещении, Алексей Максимович тут же принял меры. Влияние Алексея Максимовича было достаточно мощным, чтобы изменить судьбу книги».⁶⁴

О том, как Горький пристально следил за развитием сатиры в нашей литературе, свидетельствуют также высказывания об эстрадном репертуаре. «Надо учить писать для эстрады. Для эстрады хорошо никто не пишет», — говорил он Кукрыниксам. Это же было отмечено им и в печати. В статье «Рабочий класс должен воспитать своих мастеров культуры» Горький писал: «А рабочий класс все-таки обязан иметь своих мастеров слова, романистов, рассказчиков, драматургов, фельетонистов, сатириков и юмористов, работающих для эстрады, откуда необходимо поскорее вышибать старенькую мещанскую пошлость» (XXV, 46).

Все эти факты — личное творчество Горького, его выступления по вопросам сатиры и юмора, его конкретная помощь отдельным писателям и сатирическим журналам — позволяют говорить о том, что Горький придавал большое значение развитию сатиры и юмора в советской литературе. Горький не создавал обязательных сатирических рецептов, он всегда чутко относился к творческому своеобразию каждого из талантов, но для него было ясно, что сатирическое изображение современности требует и умелого отбора самих фактов, и ясного идеологического освещения их.

Горький, создатель ряда ярких сатирических обобщенных образов («Один из королей республики», поэт Смертяшкин и другие), постоянно напоминал советским сатирикам, что принцип типизации необходим для сатиры не менее, чем для других видов художественного творчества.



⁶⁴ «Знамя», 1945, № 7, стр. 140.



Н. Т. ПАНЧЕНКО

«КЛОП» — САТИРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ В. МАЯКОВСКОГО

(Заметки о стиле)

«„Клоп“ — это театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы, рисовал плакаты и агитки, — говорил Маяковский. — Это тема борьбы с мещанином».¹

В 20-х годах разоблачение мещанства, обывательщины находится в центре внимания широкой советской общественности. В начале 1929 года среди деятелей искусства и науки была проведена анкета по вопросу о мещанстве в быту и искусстве. Обсуждение этого вопроса в печати открылось статьей Горького «О мещанстве». Горький отмечал, что в некоторых произведениях «героизируется» мещанин. «Все чаще, — писал он, — появляется в современной литературе излюбленная мещанством „неповторимая личность“ — человек, который жаждет абсолютной свободы выявления своего „я“ и не хочет иметь никакого отношения к действительности, презираемой им».²

В ответах на анкету указывалось на проникновение мещанской идеологии в искусство. В музыке мещанство проявилось в тяготении к цыганщине, к пошлым романсам и песням, в приспособлении новых текстов к ресторанно-кабаретной музыке (ср., например, романс на слова Чуж-Чуженина «А сердце-то в партию тянет», высмеянный Маяковским в стихотворении «Стабилизация быта»). В театральном искусстве мещанское влияние сказалось в появлении пустых, развлекательных пьес.

¹ В. Маяковский, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 11. Гослитиздат, М., 1947, стр. 423. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию. Первая цифра — том, вторая — страница.

² М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, Гослитиздат, М., 1953, стр. 25.

Проникновение мещанства в живопись проявилось в спекулятивном приспособленчестве (изображение предметов быта с эмблемами советского государства и т. п.). В кинематографии наблюдалось засилье бульварных американских фильмов.

Маяковский нетерпимо относился к попыткам некоторых работников «Совкино» превратить кино в «доходный промысел». В сатирическом стихотворении «Кино и вино» (1928) выпускаемые на экран фильмы сравниваются с вином:

фильмы
уже
догоняют вино
и даже
преднее вина.
И скоро
будет всякого
от них
тошнить одинаково.
(9. 71)

Борьба с мещанством в искусстве была борьбой за высокую идейность, за мастерство, против установившихся штампов, против рутины и невежества.

Советское искусство ставит своей задачей нести культуру в массы, воспитывать вкусы трудящихся.

В переделке жизни большие надежды Маяковский возлагал на молодежь:

Ставка на вас,
комсомольцы товарищи,
на вас,
грядущее творящих!
(8. 60)

Поэт призывал молодежь бороться с мещанскими настроениями в быту, не делать главной целью жизни заботу о личном благополучии. Большое внимание уделял Маяковский борьбе против бескультурья, против нарушения норм социалистического общежития (стихотворения «Хулиган», «В мировом масштабе», «Тип» и др.). Вопрос о борьбе с хулиганством Маяковский ставил в связь с другими вопросами — с необходимостью наладить дело физического воспитания молодежи, поднять образование и культуру масс, с поисками новых форм пропаганды.

Надо
рабочей культуры дело
делать так,
чтоб не было скушно, —
(8. 112)

говорит Маяковский, адресуясь к работникам искусства. В борьбе за новый быт, за воспитание социалистической личности Маяковский использовал различные жанры — стихотворение, фельетон, очерк, сценарий, пьесу; этих вопросов он касался и в своих лекциях-встречах с молодежью.

Агитационно-пропагандистскую и воспитательную работу среди молодежи Маяковский вел и через «Комсомольскую правду» как ее штатный сотрудник. В своей газетной работе большое внимание он обращал на воспитание коммунистического отношения к труду как одному из основных качеств советского человека.

Важное место в газетных стихах Маяковского занимает тема любви, взаимоотношений молодежи в быту, в коллективе. Маяковский разоблачает мещанское представление о личном счастье как только собственном благополучии и довольстве. В ответ на обывательские стихотворения И. Молчанова «Свидание» и «У обрыва» Маяковский на страницах «Комсомольской правды» в октябре 1927 года выступил с резко полемическими стихотворениями «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им...» (4 октября) и «Размышления о Молчанове Иване и о поэзии» (23 октября). Резко выступая против настроений беспечности и самоуспокоенности, Маяковский с большим терпением убеждает тех, кто поддался настроением уныния в связи с материальными затруднениями.

Тема мещанского быта, обывательщины выступает в творчестве зрелого Маяковского, как правило, в сатирическом освещении. Сатирическое осмысление этой темы Маяковский дал в стихотворении «Стабилизация быта»:

Зуди
издевкой,
стих хмурый,
в разрез
с обывательским хором...
(8. 200)

В стихотворениях, написанных в конце 1929 г. и в начале 1930 г., — «Стихи о Фоме», «Особое мнение», «Любители затруднений» — Маяковский показал сатирическую «ленту типов» мещан-обывателей: сплетника, ханжу, Фому неверующего, злопыхателя, человека с «двойным дном» и др.

Используя сатиру как действенное средство воспитания, Маяковский борется с тунеядцами и лодырями, с проявлениями во внешнем виде и в речи молодых людей мещанского жеманства и фатовства, высмеивает романсово-душещипатель-

ную лирику, пристрастие к «канареечному уютцу» и ложной красоты, издевается над подражанием «худшим образцам» западноевропейской буржуазной культуры.

Оружие сатиры для разоблачения мещанства использовал Маяковский и в киносценарии «Позабудь про камин» (явившемся основой комедии «Клоп») и в пьесе «Клоп». В пьесе выведены обыватели разных образцов: семья частного-парикмахера Давида Осиповича Ренессанс, «учитель» молодежи Олег Баян — мещане дореволюционного образца. Центральной фигурой пьесы является «бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених» Эльзевиры Ренессанс Иван Присыпкин. Демагогической фразой и «пролетарским происхождением» маскирует Присыпкин свое мелкобуржуазное нутро. В этом образе раскрыта одна из самых отвратительных и живучих тенденций 20-х годов, в последующие годы все более вытесняемая из жизни, — тенденция «механических граждан» (Горький) к паразитическому существованию в недрах социалистического общества. Присыпкин стремится к «изящной», но нетрудовой жизни. «Работать я и до революции мог», — говорит Присыпкин Зое Березкиной.

При построении образа Присыпкина Маяковский развил отдельные черты ранее созданных им сатирических персонажей, знакомых читателю по стихотворениям «Плюшкин» (послеоктябрьский скопидом), «Маруся отравилась» (монтер Ваня, именовавший себя электротехником Жаном), «Даешь изящную жизнь» (модно одетый, но грязный душой и телом хлюст). В образе Присыпкина нашла отражение и полемика Маяковского с Иваном Молчановым.

«Послеоктябрьский скопидом» — герой стихотворения «Плюшкин» — стремится всего побольше «купить и приобрести», чтобы дом был «полной чашей». Скопидом «на случай войны» скупает не только подтяжки, сахар, но даже дирижерские палочки, хотя к музыке не имеет ни малейшего отношения. Имея существенное сходство с героем стихотворения «Плюшкин», Присыпкин в то же время весьма отличается от него. Присыпкин упорно стремится иметь собственность, быть хозяином: он (или за него Баян) часто произносит фразу: «У меня дом должен быть полной чашей». Но Присыпкин не просто накопитель, не Плюшкин, который собирает все. Присыпкин хочет иметь только самое «изящное». Для будущих дочерей он покупает чепчики, потому что они показались ему «аристократическими». По этой же причине его внимание привлекли «танцующие люди из балетных студий». Это — «благородные» игрушки, а «будущие потомственные дети» Присыпкина должны воспитываться в

«изящном духе». И назвать своих дочерей Присыпкин решил «аристократическо-кинематографически»: Дороти и Лилиан. Себе он тоже изобрел «изящное» имя — Пьер Скрипкин. Женитьба на Эльзевире Ренесанс привлекает Присыпкина не только своей меркантильной стороной, но и тем, что в доме парикмахера «настоящее обхождение».

Отрицательное отношение автора к этому персонажу для зрителя ясно с первой же картины пьесы. Однако полностью характер Присыпкина раскроется только в действии.

В открывающей пьесу картине свадебных покупок Присыпкин предстает перед зрителем самодовольным и чванливым покупателем, с претензией на «изящество». Кичась своим потомственным пролетарским происхождением и поминутно напоминая об этом своем «превосходстве» Розалии Павловне, Присыпкин без зазрения совести распоряжается деньгами своей будущей тещи.

В эпизоде, заключающем 1-ю картину (встреча с близкой ему девушкой Зоей Березкиной), Присыпкин предстает перед зрителем как пошляк и трус. Он не только сбижает Зою, отвечая на ее вопрос «А как же я?» словами романа «Мы разошлись как в море корабли», но и угрожает ей, опасаясь, как бы не помешали женитьбе на Эльзевире Ренесанс их прежние отношения. С этой стороны воспринимает Присыпкин и самоубийство Зои Березкиной. Он не кинулся к ней, как сделали это товарищи по общежитию. Оставшись один, Присыпкин поспешно собирает свои вещи, желая как можно скорее удрать подальше-поздорову.

Среди товарищей по общежитию Присыпкин раскрывается более полно. Драматург, сталкивая два различных социальных характера — Присыпкина и Слесаря, представителя передовой рабочей молодежи, показывает, что в Присыпкине ничего пролетарского, кроме происхождения, нет. Попыткам товарищей образумить его Присыпкин дает злобный отпор: «Не ваше собачье дело, уважаемый товарищ! За што я боролся? Я за хорошую жизнь боролся. Вон она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение». Чтобы прикрыть цинизм своего ответа и хоть сколько-нибудь оправдать себя, Присыпкин использует демагогический прием: «Я свой долг, на случай надобности, всегда исполнить сумею. Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть».

На свадьбе Присыпкин обнаруживает приверженность к мешанскому «порядку». Он не приступает к свадебному обеду до появления почетного гостя — «особы секретаря завкома», невесту целует степенно и с чувством «классового достоинства».

За столом Присыпкин восседает важно, как хозяин: «Не оттопчите ножки моей рояли», — предупреждает он гостей.

С каждой новой картиной драматург углубляет характеристику персонажа. В картинах, показывающих общество будущего, в образе Присыпкина выявляются новые черточки. Так, едва очнувшись после «оживления», Присыпкин прежде всего стремится удостовериться свою «личность», убедиться в сохранности тех документов, которые, по его мнению, создавали ему прочное положение в обществе. В карманах его свадебного пиджака хранятся, помимо профбилета, членские книжки МОПРа, Осоавиахима, общества «Долой неграмотность» (последний документ свидетельствует о «приобщении» Присыпкина к культуре), справка из ЗАГСа, расписка шаферов и прочие документы. В последних картинах обнаруживается, что «изящество» в понимании Присыпкина — это сочетание безвкусицы, пошлости и гряды.

Махровый мещанин, Присыпкин не считает себя таковым. Обыватель до мозга костей, он решительно отмежевывается от мещанства: «В нашей красной семье, — говорит он Баяну, — не должно быть никакого мещанского быта... Я против этого мещанского быту — канареек и прочего».

Хорошо понял Присыпкин, что ему нужно тщательно маскировать свое стремление жить за чужой счет. В необходимости маскироваться — основное отличие пореволюционного мещанина от дореволюционного.

Основным средством маскировки для скатившегося в болото мещанства Присыпкина является псевдореволюционная фразеология. Любопытно, что к этому средству Присыпкин прибегает не только в разговоре с товарищами по общежитию, но прежде всего в разговоре с мещанами — Олегом Баяном и Розалией Павловной. Именно перед ними Присыпкин изо всех сил старается подчеркнуть свое пролетарское происхождение. В этом он видит свое преимущество перед будущими родственниками, это, по мнению Присыпкина, позволяет ему возвыситься над ними.

В речи Присыпкина часто встречается слово «красный». Этим словом Присыпкин пытается утвердить свою принадлежность к новому строю. «В нашей красной семье не должно быть никакого мещанского быта» (11, 251), — говорит он Розалии Павловне. Баяну, собирающемуся на свадьбе петь эпиталаму богу Гименею, со всей решительностью говорит: «Товарищ Баян, я за свои деньги требую, чтобы была красная свадьба и никаких богов! Понял?» (11, 253). Баян отлично понял Присыпкина и тут же нарисовал картину «красного трудового бра-

косочетания» Эльзевиры Ренесанс и Присыпкина: «... невеста вылазит из кареты — красная невеста... вся красная, — упалилась, значит; ее выводит красный посаженный отец, бухгалтер Ерыкалов, он как раз мужчина тучный, красный, апоплексический, — вводят это вас красные шафера, весь стол в красной ветчине и бутылки с красными головками» (11, 253). Баян смешивает различные значения «красный»: «красный» в смысле «революционный», «советский» и «красный» в значении цвета. В обычном, бытовом смысле употребляет Баян эпитет «красный» не только в отношении ветчины и сургуча на водочных бутылках, но и в сочетаниях «красная невеста», «красный посаженный отец». Присыпкин не догадывается о заключенной в реплике Баяна иронии и сочувственным «*Vol Vol*!» выражает свое удовлетворение. Против сохранения свадебной обрядности Присыпкин не возражает. Если к наименованиям «посаженный отец», «шафера» и т. д. присовокуплен эпитет «красный», он вполне доволен.

Для придания своей речи «изящества» Присыпкин часто цитирует строфы из романсов и стихотворений («Не уходи, побудь со мною...»; «но нет ответа мне, снова один я...» (11, 290); «я люблю другую, Она изящней и стройней...» (11, 254) и т. п.). Но собственная речь Присыпкина тусклая, бесцветная. Тупость и самодовольство этого обывателя драматург удачно выразил междометием «*во!*». Это «*во!*» включает почти каждую произносимую Присыпкиным фразу. Произносит свое «*во!*» Присыпкин веско, даже несколько восторженно. «Мои будущие потомственные дети должны воспитываться в изящном духе. *Vol*» (11, 249); «Может, я весь свой класс своим благоустройством возвышаю. *Vol*» (11, 264); «Я желаю жениться... в присутствии особы секретаря завкома; уважаемого товарища Лассальченко... *Vol*» (11, 266).

Любопытно, что Присыпкин, попавший в чуждый ему быт людей будущего, очень скоро утрачивает свой самодовольный тон, а вместе с ним и свое «*во!*». Только один раз произносит он это «*во*», когда ему приходит в голову единственная разумная идея: «Заморозьте меня обратно! *Vol!!!*» (11, 298).

Раскрывается образ Присыпкина главным образом посредством саморазоблачения. Речь Присыпкина, дающая зрителю представление о его вкусах, взглядах, намерениях, выражает сущность его характера. В его речи обнажается вся пошлость представлений этого обывателя об «изящном», обнаруживается кичливость и самомнение Присыпкина, отождествляющего себя с целым классом («Не называйте меня товарищем, гражданин, вы еще с пролетариатом не породнились» — 11, 249; «За что

мы старались, кровь проливали, когда мне, гегемону, значит, в своем обществе, в новоизученном танце и растанцоваться нельзя?» — 11, 299).

В речи Присыпкина обнаруживаются и многие другие его черты — эгоистичность, невежественность и т. п.

В раскрытии характера Присыпкина существенную роль играют реплики других персонажей пьесы. Разговор в общении, в котором принимают участие Парень, Слесарь, Уборщик — антагонисты Присыпкина, Босой и девушка, которые тянутся за Присыпкиным, помогает глубже раскрыть его характер. Однако весьма примечательным является тот факт, что в окончательном тексте количество реплик, содержащих разоблачение Присыпкина другими персонажами, значительно меньше, чем в первоначальных вариантах. Так, в черновой рукописи пьесы имеется следующая реплика Зои Березкиной: «Продался, продан за пианины и за пуховую кровать... Голодные годы, работу, борьбу под шелковые юбки (за)бросил, мразь!» (11, 546). В окончательном тексте эта реплика отсутствует. Маяковский сумел раскрыть характер Присыпкина более тонкими художественными средствами, не прибегая к разоблачению «со стороны».

Добиваясь большей действенности художественного образа, Маяковский охотно использует средства полемики. О своем «свободном гражданском чувстве» Присыпкин говорит Зое Березкиной стихами И. Молчанова («Свидание»):

Я. Зоя Ванна, я люблю другую.
Она изящней и стройней,
и стягивает грудь тугую
жакет изысканный у ней.

(11, 254)

Заявление Присыпкина, что тот, «кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть» (11, 264), Слесарь осмеивает словами из полемического стихотворения Маяковского «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им», написанного в ответ на стихотворение Молчанова «Свидание»:

Шел я верхом,
шел я низом,
строил мост в социализм,
не достроил
и устал
и уселся у моста.

(11, 264)

Острая полемичность увеличивала обличительную силу пьесы.

В образах Присыпкина и Олега Баяна раскрывается основной идейный замысел драматурга — показать социальную опасность мещанства. Как и Присыпкину, Олегу Баяну присуще желание «отмежеваться» от мелкобуржуазной стихии, поставить себя «выше» нее, подчеркнуть свою приверженность к марксизму. В образе Олега Баяна Маяковский вывел тот тип мещан, которые не только стремятся зарекомендовать себя лояльными советскими гражданами, но хотят всячески подчеркнуть связь с трудящимися массами. Олег Баян разглагольствует о времени, «когда мы с вами умирали под Перекопом», «когда мы стонали под игом самодержавия» (11, 268). Присыпкина он увлекает в сторону, когда видит, что Розалия Павловна, покупая селедки, готова поднять скандал: он не советует Присыпкину «сливаться с этой мелкобуржуазной стихией» (11, 251). Баян широко использует ходовую газетную терминологию, когда говорит о марксизме, мировой революции, о построении социализма в одной стране, о капиталистическом окружении. Но этими понятиями Баян пользуется в спекулятивных целях для маскировки своего мелкобуржуазного нутра.

Имея кое-какое образование и выдавая себя за поэта, Олег Баян среди мещан приобретает известный авторитет. Он даже считается «учителем» молодежи. По словам Парня с книгой из молодежного общеджития, он обучает — «кого стихам, кого пению, кого танцам, кого так... деньги занимать» (11, 259). Моральное растление молодежи он сделал своей профессией. Это — социально опасный тип.

Баян выступает как идеолог мещан. Он рассуждает о «согласовании» и «увязывании» классовых противоречий. В этом «согласовании противоречий», утверждает Баян, «нельзя не видеть вооруженному марксистским взглядом, так сказать, как в капле воды, будущее счастье человечества, именуемое в простонародьи социализмом» (11, 268). «Разве ... наши великие учителя Маркс и Энгельс, — вопрошает Баян, — могли бы предположительно мечтать или даже мечтательно предположить, что мы будем сочетать узами Гименея безвестный, но великий труд с поверженным, но очаровательным капиталом?» (11, 268—269).

В образе Баяна Маяковский разоблачил и осмеял стремление мелкобуржуазных слоев к примирению собственнической идеологии с принципами социалистического государства.

Баяна и Присыпкина роднит презрительное отношение к труду, пренебрежение к трудящимся. «Что бы я был в качестве простого трудящегося? Бочкин и — больше ничего! Что я мог в качестве Бочкина? Мычать! И больше ничего!» (11, 269).

Но вот поэт, носящий звучное имя Олега Баяна, — это уже существо высшего порядка. Теперь он не будет мычать. Пьяным, заплетающимся языком разглагольствует он о преимуществах своего положения. Баян много говорит о красоте. Двигателем прогресса, по словам Баяна, является красота. Но красота, о которой кричит Олег Баян, приходится родной сестрой пошлости. По его мнению, сказать: «Эльзевира Скрипкина, передайте рыбки нам» — значит говорить, «как древние греки» (11, 269). А стихи:

Для промывки вашей глотки
за изящество и негу
хвост сельдя и рюмку водки
преподносим мы Олегу. —
(11, 269)

как уверяет Олег Баян, — поэзия трубадуров.

Первый фокстрот после бракосочетания Баян называет «ответственнейшим шагом в жизни».

Этот пошляк с необычным именем не отличается щепетильностью в выборе источника заработка. Он подрабатывает не только уроками. За устройство свадьбы Баян требует с Присыпкина деньги.

Из разговора молодых рабочих выясняется, что Баян был уличен в плагиате, чем собственно и приобрел скандальную известность. «Печатать его больше не печатают, а знаменитый он теперь очень» (11, 258), — говорит Парень с книгой.

В образе Баяна Маяковский подчеркнул еще одну весьма характерную деталь. Если Баян оказывает кому-то услуги, то наперед знает, что ему за это заплатят. Помогая Розалии Павловне нести покупки, Баян считает необходимым подчеркнуть, что на этот раз он донесет «за те же деньги», «за те же самые».

Маяковский заостряет вопрос о разлагающем влиянии на неустойчивые слои трудящихся мелкобуржуазной идеологии и искусства. Обнажая гнилость этого искусства, Маяковский показывает и его социальную опасность. Баян всячески поощряет пошлые вкусы и дурные привычки Присыпкина. Действует он отнюдь не грубо. Баян умело льстит, уверяет Присыпкина, что у того «нарождается тонкий вкус», выражает ему сочувствие, говоря: «Трудно, невозможно, при вашей нежной душе, в ихнем грубом обществе» (11, 261). Даже нотки подобоострастия слышатся в его словах, обращенных к Присыпкину. «Это уже не фокстрот, это вы уже шиммское „па“ продемонстрировать изволили» (11, 262). Но Баян радостно хихикает, видя, как быстро подвигается вперед «воспитание» Присыпкина. Он не может

удержаться от язвительной иронии по адресу Присыпкина. «И брюки у товарища Скрипкина должны быть полной чашей», — говорит он Розалии Павловне, советуя ей не раздражать будущего зятя и купить ему самопришивающиеся пуговицы. Позволяет себе этот «учитель» даже поиздеваться над Присыпкиным. Уходя из общежития, он кричит из дверей: «Не надевайте двух галстуков одновременно, особенно разноцветных, и зарубите на носу: нельзя на выпуск носить крахмальную рубашку!» (11, 263). В характере Баяна уживаются наглость и пресмыкательство.

Изображение взаимоотношений Присыпкина и Баяна насыщено острым комизмом. Владелец профсоюзного билета Присыпкин весьма высокого о себе мнения. У него не так много авторитетов — один председатель завкома Лассальченко пользуется его безусловным уважением. Баян для Присыпкина только веха на пути к достижению его цели — выбиться в разряд тех, у кого «дом полная чаша» и «настоящее обхождение». Но Присыпкин не видит, не понимает, что и он для Баяна «средство» праздного существования. «За ваши 15 рублей и бутылку водки я вам организую свадьбочку на-ять» (11, 251—252), — заявляет Баян Присыпкину. Тем более не понимает Присыпкин, что он — «жертва» Баяна. Разговаривает Присыпкин с Баяном внушительно и строго. И потому, что Присыпкин «строг» с ним, Баян так зло над ним смеется.

В лице Баяна Маяковский создал колоритный образ мещанского идеолога. То обстоятельство, что поэт Вадим Баян прислал Маяковскому письмо с выражением обиды в связи с тем, что персонаж пьесы, носящий его литературное имя, похож на него, кроме имени, и другими «параллелями» и «признаками», свидетельствовало о наблюдательности Маяковского.

Индивидуализация художественного образа достигается прежде всего средствами речевой характеристики. Создать правдивый, жизненный выразительный образ драматургу удастся только в том случае, если он не механически копирует бытовой язык, а отбирает в нем наиболее характерное, типическое. Язык действующих лиц пьесы — это язык типизированный. Через речь персонажей Маяковский воспроизводит социальную среду, их породившую.

Язык Баяна типичен для того слоя мещан, который претендовал на руководящую роль в советском обществе. Сказывается это не только в «марксистской» лексике, обильно представленной в его речи, но и в «поучающей», ораторской интонации.

На свадьбе Баян задает тон. Он чувствует свое превосходство над обществом Присыпкина и семьи Ренесанс — ведь он

«приобщился» к западноевропейской культуре. Среди них Баян выделяется не только своей «ортодоксальностью», но и «изяществом» речи. Он употребляет слова, взятые из «красивых иностранных языков»: кортеж, эпиталама, Гименей, трубадуры и др.; обильно уснащает свою речь «красивыми» эпитетами: возвышенное, изящное и упонительное торжество, нежная душа, изящное завершение, безвестный, но великий труд, поверженный, но очаровательный капитал и др. Такие слова, как «изящество», «нега», «блага культуры», «меланхолия», «мечты», «благоухать» и т. п., встречаются почти в каждой фразе, произносимой Баяном.

В целях обнажения обывательского нутра Присыпкина и Баяна Маяковский часто использует иронические переходы в их речи от «высоких» помыслов к пошлой практике. Так, декларация Присыпкина — «я против этого мещанского быту — канареек и прочего: Я человек с крупными запросами...» (11, 252) — разоблачена показом низменности идеалов этого обывателя. «Зеркальным шкафом интересуюсь», — поясняет Присыпкин. Отрицательные персонажи пьесы свои низменные стремления маскируют патетикой. Этот прием разоблачения отрицательного героя в то же время способствует созданию острого комизма. Обучая Присыпкина фокстроту, Баян одобрительно говорит: «Так, так, тихим шагом, как будто в лунную ночь в мечтах и меланхолии из пивной возвращаетесь» (11, 262). «Мечты» и «меланхолия», поставленные в один ряд с отнюдь не поэтическим словом «пивная», великолепно характеризуют истинное лицо Баяна: его мечты и меланхолия вызваны пивными парами, а не какой-нибудь высокой идеей.

Маяковский метко подметил и осмеял мещанское языковое жеманство. Мещанин старается говорить красиво, он избегает тех слов, которые в мещанском кругу считаются «неприличными». Так, Олег Баян, разглагольствуя о преимуществе фамилии Баяна по сравнению с неблагозвучной — Бочкин, заявляет: «... и вот я теперь Олег Баян, и я пользуюсь, как равноправный член общества, всеми благами культуры и могу выражаться, то есть нет, выражаться я не могу, но могу разговаривать, хотя бы как древние греки» (11, 269).

Маяковский умело вводит в язык своих персонажей мещанский жаргон, что позволяет ему ярче показать стремления, вкусы, социальное лицо этой среды.

Мещанское жеманство высмеяно Маяковским и в 3-й картине пьесы. Эльзевира Ренесанс, восклицая в восторге: «Ах, это так шарман, ах, это просто петит истуар» (11, 271), —

весьма напоминает гоголевскую жеманницу, произносившую фразу: «Ну, это просто оррёр, оррёр, оррёр!»

Для разоблачения мещанского жеманства Маяковский весьма охотно прибегает к такому комическому приему, идущему от народной традиции, как различное понимание собеседниками одних и тех же слов (оксюморон).³ Этот прием особенно широко использован при создании образа шафера, ревностно следящего за соблюдением благопристойности в разговоре при новобрачных и по-своему истолковывающего значение отдельных слов.

Из женских образов пьесы выразительно очерчен образ Розалии Павловны Ренесанс. Социальную сущность этого сатирического образа драматург обнажает с первой картины пьесы. Издевательская ирония заключена уже в претенциозной фамилии — Ренесанс.

В образе Розалии Павловны воплощены типические черты мещанства, активизировавшегося в годы нэпа. Жизненная цепкость и умение приспосабливаться к обстоятельствам составляют существенную черту характера Розалии Павловны. Обладая этими качествами, Розалия Павловна в полном смысле слова процветает. У нее имеется своя парикмахерская, которую Розалия Павловна именует «доходным предприятием». Для дочери она выбрала жениха из рабочих, члена профессионального союза, проявив в этом мещанскую расчетливость.

Идол, которому поклоняется Розалия Павловна, — выгода в большом и малом. В зависимости от обстоятельств Розалия Павловна может предпочесть государственную кооперативную торговлю частной, советский строй капиталистическому. Лотошник запросил лишнее за сельди — Розалия Павловна идет искать «свои права и сельдки» в советском кооперативе. Обнаружив, что сельди лотошника крупнее, раздражается негодованием против советской власти. Из-за профсоюзного билета Розалия Павловна снисходительна и уступчива к требованиям будущего зятя, распоряжающегося ее деньгами, как своими собственными. Но ясно, что уступчивость Розалии Павловны до поры до времени, пока не оформлен брак ее дочери с Присыпкинским. И теперь уже прорывается хозяйская нота в ее голосе. Прогодав на селедках, купленных в кооперативе, и не будучи в силах сдерживаться, она восклицает: «Ну! Домой!», — как бы желая сказать, что на сегодня с нее хватит. Розалия Павловна неумоимо устраивает благополучие своей семьи. На слу-

³ На это указывает А. Л. Дымшиц в своей работе «Владимир Маяковский. Творческий путь поэта» («Звезда», 1940, № 11, стр. 163).

чай «международных осложнений» она запасается продовольствием. На свадьбе Розалия Павловна угощает гостей окороком трехгодичной давности, купленным ею «на случай войны или с Грецией или с Польшей». Всей своей пьесой Маяковский подчеркивает, что мещанину чуждо чувство патриотизма. Страх за свое благополучие вытесняет в душе обывателя все другие чувства. Тем смешнее и отвратительнее выглядит стремление обывателя при случае приписать себе долю участия в революции, в действительности смертельно напугавшей мещанство. «За что боролись, гражданин Скрипкин? За что мы убили государя императора и прогнали господина Рябушинского, а?» — раздается вопль разъяренной мещанки, которой трудно примириться с копеечным убытком. «В могилу меня вкопает советская ваша власть», — истошно кричит она. Понося советскую власть, Розалия Павловна часть неудовольствия переносит и на Присыпкина, которого называет уже не товарищ, а гражданин: «За что боролись, а, гражданин Скрипкин?»

Маяковский наделяет Розалию Павловну яркими индивидуальными чертами, которые вместе с тем рисуют ее как представительницу городского мещанства. Розалия Павловна умеет торговаться — это ее стихия. Если Розалия Павловна решает купить приглянувшуюся ей вещь, она не станет выражать восторга, напротив, всячески постарается умалить ее достоинства. С бойкостью торговли Розалия Павловна остроумно охаивает товар лотошника, называя его селедки то килькой (лотошник в тон ей называет свои селедки лососиной), то шпротом-переростком (лотошник — кандидатом в осетрины), то маринованными корсетными костями, то улиткой. В этом словесном поединке лотошник явно пасует. Речь у Розалии Павловны бойкая и красочная. Она, как говорится, за словом в карман не полезет. Сцена покупки селедок очень выразительна. В ней раскрывается облик семьи Ренесанс, приспособляющейся к новой жизни с живучестью и цепкостью сорняка.

Язык Розалии Павловны ярко характеризует ее социальное лицо. В ее речи весьма сильно чувствуется мещанский жаргон. «Селедки — это — да, — восклицает Розалия Павловна. — Это вы будете иметь для свадьбы вещь. Это я да, захвачу».

Представители «совмещан», выведенные Маяковским в пьесе «Клоп», — Присыпкин, Розалия Павловна, Олег Баян — каждый по-своему использует язык в качестве маскировочного средства.

Розалия Павловна по-разному разговаривает даже с хорошо знакомыми людьми. Присыпкина Розалия Павловна порывается называть товарищем, ей нужен зять не «гражданин», и

нэпманы — граждане, а именно «товарищ». Баян числится в разряде «граждан», его Розалия Павловна называет только «гражданин Баян». Во мнении Розалии Павловны Баян весьма невысоко котируется. Совет Баяна выбросить селедочную головку, поскольку она несъедобная, Розалия Павловна отвергает с возмущением: «Это вам отрезать головку, гражданин Баян, ничего не убавится и ничего не стоит, а ей отрезать головку стоит десять копеек на киле».

К людям, как и к вещам, Розалия Павловна подходит с одной меркой: какую выгоду она извлечет из такой-то вещи или такого-то знакомства. Розалия Павловна быстро прикидывает в уме, что можно сделать на деньги, которые Присыпкин требует потратить на игрушки. Первое, что ей приходит в голову — это стоимость бритья бороды. «Ведь за эти деньги пятнадцать человек бороды побреют, не считая мелочей — усов и прочего». Чисто профессиональная ассоциация сменяется другой, также очень близкой душе Розалии Павловны: «Лучше пива к свадьбе лишнюю дюжину. А?» Большого труда стоит Розалии Павловне подчиниться требованию будущего зятя — купить танцующие куклы. Но Присыпкин, обладающий профсоюзным билетом, выгодный жених, и Розалия Павловна, вздохнув, покупает игрушки. Присыпкин и Розалия Павловна преследуют разные цели. Первый хочет как можно больше купить, вторая — как можно меньше потратить. Но оба они — собственники до мозга костей.

Есть в пьесе еще один отрицательный персонаж, который на сцене не появляется. Это секретарь завкома Лассальченко. О нем говорится всего несколько слов, но тем не менее образ его ярко очерчен. Лассальченко приглашен на «красное трудовое бракосочетание» Присыпкина и Эльзевиры Ренесанс. Ради него Присыпкин задерживает свадебный обед. На неоднократную просьбу Эльзевиры начать обед Присыпкин отвечает категорическим «обождать!». Он желает «жениться в организованном порядке и в присутствии почетных гостей и особенно в присутствии особы секретаря завкома, уважаемого товарища Лассальченко». Лассальченко для Присыпкина, любящего помпезность, — это «красный» свадебный генерал.

Гость, уполномоченный передать брачные пожелания «уважаемого вождя товарища Лассальченко» и объяснить его отсутствие, рассказывает: «Завтра, говорит, хоть в церковь, а сегодня, говорит, притти не могу. Сегодня, говорит, партлень, и хочешь не хочешь, а в ячейку, говорит, поттить надо» (11, 267). В лице профсоюзного «вождя», носящего многозначительную фамилию «Лассальченко», разоблачен ловко приспособляю-

щийся к советской власти совбюрократ. Он неукоснительно соблюдает только форму. Его фамилия и показное усердие — лишь маскировка.

В образах Присыпкина, семьи Ренесанс, Олега Баяна, секретаря завкома Лассальченко Маяковский разоблачает враждебность всего склада мещанской психики советскому строю.

Как уже отмечалось, пьеса «Клоп» в значительной своей части представляет собой переработку киносценария «Позабудь про камин».

В литературе о драматургии Маяковского установилась единая точка зрения на этот сценарий как первоначальный вариант пьесы «Клоп».⁴ Исследователи драматургии Маяковского А. Февральский и Б. Ростоцкий указывают на близость сюжетных и композиционных моментов в этих произведениях.

Более детальное сопоставление сценария и пьесы дает дополнительный материал для характеристики ряда персонажей пьесы. Переработка сценария «Позабудь про камин» в феерическую комедию «Клоп» представляет большой интерес как в плане углубления сюжетных линий и заострения комических ситуаций, так и в плане работы над образом обывателя.

Сценарий в сравнении с пьесой более публицистичен. К отдельным картинам сценария Маяковский в качестве резюме приводит выдержки из газетных сообщений. Так, вслед за 10-й картиной после надписи: «На стене прищиплены открытки: Есенин, Гарри Пиль, из-за них клоп» — следует выдержка из «Комсомольской правды»: «Рабочий Дергаленко познакомился с артистами оперы, которые сравнили его профиль с профилем Гарри Пилля. После этого он начал усиленно посещать кино, затем запустил бакенбарды. Они не давали ему чисто мыть лицо, и, желая держать „бомонд“, он плохо мылся в течение месяца». Этот газетный факт в пьесе теряет характер голой публицистичности, получая значение существенной художественной детали в построении образа Присыпкина. В Присыпкине Маяковский типизировал многие черты мещан-обывателей. В этом образе мы находим и черты рабочего Дергаленко: «Мордой он уже и Пушкина превзошел, — говорит о Присыпкине один из обитателей общежития. — Висят баки, как хвост у собаки, даже не моет — растрепать боится» (11, 258).

В сценарии комсомолка догоняет парня, которого обожает, «кладет ему руку на плечо. Он, поморщившись, снимает руку,

⁴ См., например, книгу А. Февральского «Маяковский-драматург» («Искусство», М., 1940, стр. 60—61), а также книгу Б. Ростоцкого «Маяковский и театр» («Искусство», М., 1952, стр. 188—190).

разглаживает пиджак на плече, косит глаза на плечо и бережно снимает соринку. Она делает полшага к нему, он полшага от нее» (11, 215). И снова в качестве резюме газетная цитата: «Вечером после работы этот — уже не ваш товарищ. Вы не называйте его Борей, и, подделываясь под гнусавый французский акцент, должны называть его „Боб“. Он избегает называть себя рабочим, находя более крупные названия, — „электрик, электротехник“, рекламируется он „замом“» (11, 215).

В сценарии сатирическую «нагрузку» в основном несет газетная цитата. Однако многократное повторение этого приема ослабляет сатирическое звучание отдельных сцен. В пьесе Маяковский сумел искусно претворить газетные факты в художественные образы.

Сцена с визитными карточками на имя Пьера Скрипкина, урок западноевропейских танцев, отдельные эпизоды на свадьбе, свидетельствующие о поклонении мещанина всему иностранному, — подчинены задаче острого сатирического осмеяния невежества и претенциозности мещанства.

Приступая к написанию пьесы, одной из задач Маяковский считал перевод газетных фактов на язык сценического действия.

Переделка сценария шла в плане сатирического заострения наиболее типичных черт мещанина-обывателя. В сценарии отрицательный образ рабочего недостаточно раскрыт. Менее мотивировано неприятие обывателя обществом будущего. В сценарии герой влюблен. Слушая, как дочь парикмахера наигрывает на рояле душещипательный романс, герой, «не сдержав энтузиазма», обнимает ее. О ней мечает он во время работы. Глядя затуманенными глазами на мартеновскую печь, поет:

О, поверь, что любовь —
это тот же камин!..

«Мартен расплывается, превращается в парикмахерский каминчик». Замечтавшийся герой едва успевает увернуться от пронесшегося мимо тысячепудового крана. Герой чувствует себя несчастным:

Для меня ли ее красота, посуди?
Денег нет у меня, только сердце в груди.

Получив аванс, он на свои деньги делает необходимые для свадьбы покупки — лакированные башмаки и пр.

По-иному строится образ Присыпкина в пьесе. Присыпкин отнюдь не витает в облаках. С основательностью и самодовольством устраивает он свое благополучие. Присыпкин приходит в бухгалтерию не за авансом, а увольняться — «работать он и

до революции мог». Присыпкин не тратит своих денег. Он заставляет свою будущую тещу покупать все, что ему приглянулось.

Герой сценария благоговел перед умением будущей жены сыграть романс своими «нежными пальчиками». Маяковский иллюстрировал этот момент выдержкой из письма киевской комсомолки, напечатанном в журнале «Культура и революция»: «Во-первых, у нее пианино, замечательный голосок, придешь этак, сядешь в глубокое мягкое кресло, а она, понимаешь, своими нежными ручками сыграет какой-нибудь душеспитательный романс» (11, 218). Присыпкин не благоговей, его соблазняют не «голосок и ручки», а прежде всего возможность получить рояль в собственность.

Герой сценария, будучи оживлен через 25 лет со дня своей свадьбы, заявляет: «К жене хочу, к Софье Пантелеймоновне» (11, 232). Присыпкин же спешит «удостоверить себя как личность». Пугается, что в профсоюз не плачено 50 лет и вспоминает о жене, только увидев сохранившуюся в кармане справку из ЗАГСа.

Маяковский решительно устраняет мотив любви. Важно было показать Присыпкина-собственника, подчеркнуть его тягу лишь к личному благополучию.

В пьесе по сравнению со сценарием усилен сатирический характер отдельных сцен. Значительно переработана сцена свадебных покупок. В сценарии герой один покупал для себя нужные ему вещи. Мамаша-парикмахерша также одна закупает снедь для свадьбы. Эпизод с покупкой селедок не получает здесь того сатирического звучания, который придан ему в пьесе.

Таким образом, сцена покупок в сценарии представляет собой ряд картин (герой примеряет лакированный ботинок, воротнички, парикмахерша покупает сельди, едет на извозчике и т. п.), которые, может быть, и забавны, но не имеют существенного значения ни для развития сюжета, ни для характеристики персонажей. Напротив, в пьесе эта картина, мастерски выполненная, получает глубокое социальное содержание. В сценарии образу дебелой парикмахерши, снимающей плесень с соленых огурцов, недостает сатирической конкретности.

Включив в пьесу сценку с частниками-лотошниками, Маяковский полнее отобразил обстановку периода нэпа и, что особенно важно, воссоздал типические условия для раскрытия характера Розалии Павловны. В отличие от матери-парикмахерши Розалия Павловна представляет собой тип воинствующей мещанки. Она готова в буквальном смысле драться за свое благополучие. Узнав, что Зоя Березкина беременна,

Розалия Павловна заявляет: «Я ей заплачу алименты, но я ей разобью морду!» (11, 255).

В переработанной сцене покупок Присыпкина раскрывается как скопидом и вымогатель, чего не было в сценарии.

Значительно переработаны в пьесе картины будущего.

В пьесе в общество будущего попадают «популярнейшие» в начале и «уникальнейшие» в конце XX столетия клоп и его человеческая разновидность — мещанин. В киносценарии же говорится о переполненных клетках с «нэпманус натуралис». На этом основании директор зоосада возражает против оживления Присыпкина. «Нет надобности в разновидностях», — говорит он. Профессор настаивает на воскрешении потому, что «микроскопическое исследование показало на руках так называемые мозоли, отличавшие в прошлом рабочий класс» (11, 230). Вопрос о целесообразности воскрешения в киносценарии, как и в пьесе, ставится на обсуждение широких масс.

Маяковский отказывается от перенесения в будущее многих разновидностей обывателей. И дело не только в том, что хронологические рамки пьесы измеряются пятьюдесятью годами, тогда как в сценарии финальные сцены отодвинуты лишь на двадцать пять лет. Объяснение следует искать в большей остроте сатирического звучания пьесы.

Однако сценарий имеет и ряд преимуществ перед пьесой. Так, в сценарии настоящее связывается с будущим наглядным показом достижений советского общества, показом того, что «было», и того, что «будет» в результате выполнения пятилетнего плана: строительство электростанций, научная организация труда на заводах, вытеснение кустаря и частника кооперацией и индустрией, благоустройство жилищ и быта и т. д. В пьесе нет такого звена. Пятая картина переносит зрителя непосредственно в общество будущего. В данном случае возможности кино более богаты, только в кино можно дать широкую сравнительную картину достижений.

Разоблачение мещанства в сценарии не было глубоким. Основывалось оно на одном только образе, который не имел к тому же ярко выраженного сатирического характера. В пьесе Маяковский рисует ряд ярких портретов — Присыпкина, Розалии Павловны Ренесанс, Олега Баяна.

В сценарии Маяковский делал упор на разоблачение быта мещанства, что можно проследить в ряде сцен, в том числе и финальной, в которой демонстрация посаженного в клетку обывателя сопровождалась следующим пояснением: «И вот он сидит здесь, потому что в эпоху культурной революции по уши ушел в блохастое старье».

В пьесе, сатирически осмеивая сочетание «изящества» и грязи в мещанском быту, заклеив мещанский быт словами «паутина да спирт», Маяковский, однако, основной огонь своей сатиры направляет на показ духовного убожества обывателя, на разоблачение социальной и политической сущности мещанства. Центральный персонаж пьесы Присыпкин откалывается от своего класса. Присыпкин хорошо понимает, что меняет свое «социальное положение» и радуется этому. Концовка пьесы остро сатирическая, напоминающая финал комедии Гоголя «Ревизор». Присыпкин, подобно гоголевскому городничему, обращается к зрителям. В зрительный зал адресует Присыпкин слова восторга и обиды: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас?! Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю? Граждане! ..» (11, 310). В этих словах, как и в рекламной летучке к спектаклю «Клоп»: «Не злись на шутки насекомого: это не про тебя, а про твоего знакомого» (11, 312) — самим автором подчеркнуто воспитательное значение сатирической комедии.



Мещанам противопоставлены в пьесе молодые рабочие, живущие в общежитии. Введение в пьесу второй картины (в сценарии ее не было) позволило Маяковскому показать не только мещанина-обывателя, но и других представителей рабочей молодежи, а также полнее раскрыть характер Присыпкина в столкновении его с обитателями общежития. Рабочих Маяковский показывает не сплошной массой. Среди обитателей молодежного общежития есть передовые рабочие, есть лица с нездоровыми интересами и отсталыми взглядами.

Маяковский на протяжении весьма краткой второй картины пьесы показывает различных представителей молодежи. Уже авторская ремарка к этой картине содержит сжатую характеристику некоторых обитателей общежития: «Изобретатель сопит и чертит. Парень валяется. Очкастый ушел головой в книгу» и т. д. Эти краткие характеристики позволяют выявить главную черту персонажа. Так, ремарка «Очкастый ушел головой в книгу» помогает более живо представить парня, большого любителя книг, уже вынужденного носить очки. Его пристрастие к чтению, комически утрированное, подчеркнуто идиомой «уйти с головой», т. е. горячо увлечься чем-нибудь, забыв об окружающем. Маяковский опускает предлог «с», чем создает впечатление реальности этого ухода «головой в книгу».

Вся вторая картина подчинена задаче разоблачения мещанства в рабочей среде. В этой картине конфликт пьесы достигает своей наибольшей остроты. С первой реплики начинается разговор о Присыпкине. «Где сапоги? Опять сапоги сперли», — возмущается Босой парень. — «Это в них Присыпкин к своей верблюдихе на свидание затопал» (11, 256), — говорит Уборщик. Прибирая на столе, он нечаянно столкнул коробку, из которой высыпались визитные карточки с именем Пьера Скрипкина. Обитатели молодежного общежития смеются над претенциозностью Присыпкина. Но среди них есть лицо, сочувствующее ему. Это девушка, которая вступает за Присыпкина, считая, что товарищи к нему несправедливы. По ее мнению, Пьер Скрипкин — «это очень изящно и замечательно». Она даже готова назвать выдумку Присыпкина «культурной революцией». Товарищи не без основания усматривают в этой «изящной» пошлятине влияние на Присыпкина Олега Баяна. Выясняется насмешливо-отрицательное отношение молодых рабочих к этому «самородку из домовладельцев», развивающему «вкус» Присыпкина к внешним признакам «культуры».

Еще больше раскрываются характеры молодых рабочих и их отношение к Присыпкину с приходом Слесаря. На сообщение Слесаря о том, что Присыпкин женится на дочери парикмахера-частника, первым откликается Босой. «Устроился!» — с завистью восклицает он. «Ага! Завидки берут?» — подтрунивает девушка. Слесарь восклицание Босого расценивает как измену рабочему классу. «Из окопов такие тоже устраиваться бегали, только мы их шлепали», — говорит он Босому. Упрям, резок и принципиален этот молодой рабочий. Слесарь беспощаден к тем, кто во имя личного блага предаёт интересы рабочего класса, ибо он хорошо понимает, что стремление к личному обогащению уводит человека от коллектива.

Выводя в пьесе различных представителей рабочей молодежи, Маяковский показывает, что в борьбе за построение коммунистического общества человек растет, раскрываются лучшие его черты, кристаллизуется его мировоззрение, а вместе с тем растет непримиримость к врагам, ко всякого рода проявлениям чуждой идеологии. Несгибаемым и непримиримым показан в пьесе Слесарь. Это он задает тон в молодежном общежитии, а не Присыпкин, хотя последний и оказывает влияние на Босого парня и девушку, насмотревшуюся бульварных кинофильмов. Слесарь — человек, воспитанный советской эпохой. Сила этого образа в его страстности, в его непоколебимой вере в осуществление идеалов, к которым он стремится, в непреклонной воле, в преданности советскому народу.

«Настроим домов и двинем сразу... Сразу все. Но мы из этой окопной дыры с белыми флагами не вылезем» (11, 260). Эти слова для Слесаря — программа его жизни, его борьбы.

Босой представляет другую часть рабочей молодежи, которая склонна заняться прежде всего устройством личного благосостояния. В словах Босого: «...когда техноруком стану да ежедневные сапоги заведу, я тоже себе лучшую квартирнку пообнюхаю» (11, 259) — проявляется эгоистическое стремление к устройству лучшей жизни только для себя. Словечко «пообнюхать» метко характеризует собственническое нутро парня. У Босого и Присыпкина один идеал — устроиться потеплее и поуютнее. А до других, до народа им дела нет.

Выводя в картину девушку-мещанку и Босого, зараженных собственнической идеологией, Маяковский как бы говорит, что для деятельности мещанских идеологов типа Олега Баяна еще есть почва. Маяковский подчеркивает, что нужна высокая сознательность, чтобы бороться за «общее лучше». Подлинное искусство и призвано воспитывать эту сознательность, воспитывать моральную стойкость, призвано вырвать рабочую молодежь из-под влияния развращающей пошлятины.

Опираясь на передовую молодежь, прославляя ее успехи в труде и в учебе, Маяковский вскрывает отрицательные явления в среде молодежи, чем помогает успешнее бороться с ними, помогает выбивать у мещанских идеологов почву из-под ног.

Следует отметить, что положительные образы пьесы имеют несколько обобщающий характер. Эти безымянные герои — Изобретатель, Слесарь, Парень с книгой — символизируют рост сознательности и культуры в массах. В пьесе «Клоп» Маяковский показал обычное общежитие, каких много, где живет молодежь, которая не только работает, но и учится, но и борется с теми, кто предает интересы трудящихся. Основной задачей для Маяковского был показ лица рабочей молодежи.

В драматургии Маяковского, начиная с его ранней трагедии «Владимир Маяковский», постоянно встречаемся с одним и тем же явлением. Драматург, как правило, не дает имен своим персонажам. В 1-й редакции «Мистерии-Буфф» семь пар чистых — представители эксплуататорских классов, семь пар нечистых — эксплуатируемых. Среди последних — трубочист, фонарщик, шофер, швея, рудокоп, плотник, батрак, слуга, сапожник, кузнец, булочник, прачка и эскимосы: рыбак и охотник.

В маленьких пьесках Маяковского также на первый план выдвигается принцип характеристики действующих лиц по классовому и национальному признаку. Так, в пьеске «Радио-Октябрь» (1926) действуют: Банкир, Монарх, Премьер, Жандармский генерал, Городовой и др.; Старый рабочий, Старая работница, Молодой рабочий, Молодая работница; Негр, Китаец — представители угнетенных наций. Противопоставление действующих лиц по классовому и национальному признаку идет от традиций народного театра и сатирической сказки (ср. кукольный театр Петрушки, где разыгрывались сатирические сценки «барин и мужик», «мужик и городовой» и т. д.).

В сценарии и пьесе Маяковский впервые в своей драматургии наделяет именами отрицательные персонажи.

В комедии «Клоп» тщательно «мотивировано» имя каждого отрицательного героя — Присыпкин, Олег Баян, Розалия Павловна Ренесанс. Но по-прежнему в этой пьесе положительные персонажи именуются условно. В следующей пьесе — в «Бане» — продуманными, несущими характеристические функции именами Маяковский наделяет уже не только отрицательных, но и положительных героев. Маяковский-драматург теперь очень внимательно отнесется к такому существенному средству характеристики персонажа, как его имя.



В пьесе Маяковский проявил себя большим мастером диалога. Во 2-й картине пьесы (молодежное общежитие) есть диалог, в котором принимают участие многие действующие лица. В молодежном общежитии возникает разговор о Присыпкине. Очень скоро среди участников диалога определяются сообщники и антагонисты. Изобретатель, Очкастый, читающий книгу, Парень с метлой — все они осуждают Присыпкина. Девушка и Босой становятся на его сторону. Слесарь входит в комнату в середине разговора, но сразу догадывается, о ком идет речь, и подхватывает начатый товарищами разговор. «До рабочего у него никакого касательства, расчет сегодня брал, женится на девице, парикмахеровой дочке» (11, 259), — сообщает он. Слесарь не упоминает имя Присыпкина, в разговоре он ориентируется так, точно присутствовал при его возникновении. То обстоятельство, что Слесарь, едва войдя в комнату, овладевает темой разговора, берет инициативу, ведет диалог, показывает его главной фигурой среди обитателей комнаты. Мотивированным становится столкновение Сле-

саря с Босым и Присыпкиным. Завистливое восклицание Босого «Устроился!» переключает диалог со многими участниками на острую словесную дуэль Слесаря и Босого. Слесарь буквально ринулся в полемику. Он не может оставаться равнодушным и сдержанным, когда речь идет о моральном облике рабочей молодежи. Полемически заостряя спор, Слесарь утверждает, что бой не кончился, что революция продолжается. Как средством нападения Слесарь пользуется саркастической, образной речью. «Я тебе вот что советую, — говорит он Босому, — ты занавесочки себе заведи. Раскрыл занавесочку — на улицу посмотрел, закрыл занавесочку — взятку тянул. Это только работать одному скучно, а курицу есть одному веселее» (11, 260). Антагонист Слесаря — Босой — оказывается способным только на слабую защиту, что обнаруживается, в частности, в повторях отдельных слов: «и пойду, и пойду», «врешь». Словечком «врешь» Босой трижды пытается оборониться от натиска Слесаря. Последнего, по-видимому, забавляет косноязычие Босого: он все больше приходит в веселое расположение духа. Спор с Босым завершается шутиливой репликой Слесаря, обращенной к входящему Присыпкину, успевшему надеть лакированные башмаки: «Вот уже Присыпкина из глазной двухстволки подстрелили» (11, 261). Эта реплика играет роль наглядной иллюстрации к тому, что утверждал Слесарь. Вместе с тем этой репликой последующее действие переключается в иронически-комедийный план, что оправдывает переход в настроении Слесаря к нарочито шумному веселью — Слесарь пускается в пляс. Со словами: «Вы, товарищ Скрипкин, внимания на эти грубые танцы не обращайте, они вам нарождающийся тонкий вкус испортят» (11, 261), — Баян заслоняет собой Присыпкина от «откалывающего Слесаря». Внимание зрителей переключается на танцующего фокстрот Присыпкина и наставляющего его Баяна.

Но вот урок окончен. Баян уходит. Присыпкин остается с товарищами. Последующий разговор вновь принимает острую форму. Демагогическое заявление Присыпкина, что он свой долг, на случай надобности, всегда исполнить сумеет, вызывает саркастически-издевательскую отповедь Слесаря: «Боец! Суворов!».

Присыпкин не может или не хочет спорить. «Отстань ты от меня с твоими грубыми агитками», — отмахивается Присыпкин, садится на кровать, напевая под гитару. Пошлая песенка Присыпкина прерывается выстрелом. Все бросаются к двери. Сцена в молодежном общежитии завершается, как и началась, массовым, до предела сжатым, диалогом. В этом диа-

логе, продолжающемся две-три минуты, выражено отношение к самоубийству Зои Березкиной — товарищам глубоко жаль Зою, но они осуждают ее поступок. Отношение к виновнику несчастья — Присыпкину — выражено не только словами, но и действием. Со словами: «Из-за тебя, мразь волосатая, и такая баба убилась! Вон!» (11, 265) — Слесарь берет Присыпкина за пиджак и вышвыривает за дверь. Острый социальный смысл сцены подытоживает Уборщик, бегущий с врачом и на ходу поддерживающий Присыпкина: «И с треском же ты, парень, от класса отрываешься!» (11, 265), — говорит он. Мастерски построен также диалог с участием многих лиц в 3-й картине («красная свадьба»).

Помимо вовлечения в разговор всех действующих лиц, всегда мотивированного подхвата реплик определенными персонажами, помимо лаконичности и живости диалога, мастерство Маяковского сказывается также в умелом сочетании острой полемики и юмора, в умении в споре по частному вопросу поднять большую социальную тему.

* *
*

Большое место в пьесе занимает показ мещанина, попавшего в чуждую ему обстановку жизни людей будущего. Устремленность в будущее присуща всему творчеству Маяковского. Революционный романтизм Маяковского основывается на знании огромных возможностей социалистического строя, на глубокой вере в советского человека. Но он не выдает мечту за действительность, желаемое за осуществленное, не лакирует действительность.

Представления Маяковского о будущем развивались от утопии в раннем творчестве к революционной мечте, опирающейся на реальные тенденции жизни советского народа.

Воображению писателя не раз рисовалось будущее то в виде шутивно-иронической картинки мирно гуляющих царей-задир (поэма «Война и мир»), то в виде сада «звезд и лун», увенчанного сияющей короной солнца (2-я редакция «Мистерии-Буфф»). В поэме «Летающий пролетарий» поэт наделяет будущее конкретными чертами — обилие продуктов, совершенная техника («электротрактор, электросеялка, электромолотилка») и т. д.

В сценарии «Позабудь про камин» (1927) Маяковский в целом ряде кадров рисует жизнь будущего общества. В контрастном сопоставлении «было — будет» показаны стройки, благоустроенный быт, новые условия труда.

Значительное место занимают картины будущего (5—9-я) и в комедии «Клоп». Они должны показать, что через несколько десятилетий Присыпкин будет вызывать омерзение, что в нем откажутся признать человеческое существо. Это не значит, что Маяковский не сумел противопоставить мещанству реальных сил в самой современной действительности. Отрицательным явлениям драматург противопоставляет положительный идеал, который находит в самой жизни. Положительное, героическое начало раскрывается в образах Слесаря, Изобретателя, Парня с книгой.

Будущее изображено в плане сказочно-фантастическом. В 7-й картине этот фантастический, условный план нарочито подчеркнут. В авторской ремарке к этой картине читаем: «... в сквере три искусственных дерева. Первое дерево — на зеленых квадратах — листьях огромные тарелки, на тарелках мандарины. Второе дерево — бумажные тарелки, на тарелках яблоки. Третье — зеленое с елочными шишками, — открытые флаконы духов». Приемами народной сказки Маяковский рисует изобилие, позволяющее удовлетворять не только самые насущные, но и утонченные потребности людей.

На фоне этих картин легко выделить отрицательные явления жизни 20-х годов, показанные приемами гротеска.

Посмеялся Маяковский над романсово-гитарной поэзией, над пошлой литературой, смаковавшей мещанские «переживания» (размороженный Присыпкин просит дать ему такую книгу, чтобы «щипало» и «замирало»), над любителями мещанского «уюта».

Подвергнутое сатирическому осмеянию в 1-й части пьесы такое общественное зло, как пьянство, во 2-й части пьесы дается в плане острого гротеска. Установлены мощные вентиляторы, чтобы разгонять пьяное дыхание Присыпкина. Эпидемия «трехгорной чумы», занесенная им, «пенится, бурлит, подкашивает ноги». Любопытная деталь: эпидемии «трехгорной чумы» и гитарно-романсовой влюбленности распространяются среди людей; эпидемия же подхалимства, которую занес тот же Присыпкин, распространяется среди домашних животных. Маяковский подчеркивает особенную отвратительность этих явлений.

Люди будущего воспринимают Присыпкина как зоологический экземпляр человекообразного существа. Называют его в среднем роде — «оно». Самый момент непризнания Присыпкина за человека — это гротеск. С помощью «сравнительной зверологии» было установлено, что воскрешенный — «самый

поразительный паразит», что от насекомого «клопуса нормалиса» это существо отличается только размерами.

Если в первой части пьесы черты мещанского быта носили характер шаржа, то во второй — эти черты фантастически гиперболизированы. Откровенно условный план, примененный Маяковским для изображения будущего, помогал реализации основного замысла драматурга — создать такие драматические коллизии, которые содействовали бы доведению объекта сатирического разоблачения обывательщины до логического конца. Фантастическая картина будущего, нарисованная драматургом, служит своеобразной формой критики отрицательных явлений настоящего. Однако этим ее значение не исчерпывается. Некоторые эпизоды этой части пьесы перекликаются с 1-й частью. Так, показ просторных и чистых жилищ является своего рода ответом на заявление Слесаря: «Настроим домов и двинем сразу... Сразу все» (11, 260).

В ряде картин, рисующих общество будущего, Маяковский воплотил многие свои мысли, выраженные чаще всего в негативной форме в ранее написанных стихотворениях. Обсуждение федерацией Земли вопроса о целесообразности воскрешения человека, замерзшего 50 лет назад, перекликается с целым рядом стихотворений Маяковского, высмеивающих бюрократизм, и в первую очередь со стихотворением «Прозаседавшиеся». Сцена голосования развивает дальше тему этого стихотворения, служит как бы ответом на него. Как мало потребовалось времени для всенародного обсуждения вопроса об оживлении Присыпкина! В сценарии это заняло всего около десяти кадров. Трудящиеся оповещены о вопросе, подлежащем обсуждению через радиоэкраны. В несколько минут с помощью голосоватального аппарата каждый член федерации выразил свое мнение. Председательствующий собрания здравоотдела подытожил результаты голосования: «Решено воскресить».

В пьесе показан огромный зал заседаний с трибуной и микрофоном, экранами, голосовательными аппаратами. Вопрос, поставленный на голосование, предварительно опубликован телеграммами. Каждый член федерации, где бы он ни находился, может выразить свое мнение по данному вопросу, не теряя времени на заседания. Всего два человека обслуживают сложную аппаратуру. Аппараты экономят время и энергию человека. Но вопрос не только во времени. Старый механик говорит: «Раньше такой аппарат и не годился бы. Бывало, человеку первому руку поднять надо, — чтобы его заметили, так он ее под нос председателю тычет... А многие спасались.

Про одного рассказывали, что он какую-то важную дискуссию всю в уборной просидел — голосовать боялся».

Страстное желание поэта увидеть собственными глазами завтра человечества, новых людей, освободившихся от груза тяжелых пережитков прошлого породило яркую фантастическую мечту об организации в будущем «Института человеческих воскрешений». Это — давняя мечта Маяковского. Еще в поэме «Про это» Маяковский писал:

Вижу,
 вижу ясно, до деталей.
Воздух в воздух,
 будто камень в камень,
недоступная для тленов и крошений,
расснявшись,
 выситя веками
мастерская человеческих воскрешений.

(6, 129)

«Институт человеческих воскрешений» появляется и в пьесе «Клоп». Председатель Института доводит до сведения Федерации все аргументы за и против воскрешения Присыпкина, нисколько не сомневаясь при этом в успехе эксперимента. Все предусмотрено до мелочей — вплоть до возможности поломки ресниц при размораживании. Сцена воскрешения подчеркнута будничная. Детали обычной больничной обстановки, уверенные и спокойные врачи. Все эти детали переключают мечту о чудесном «большелобом химике», который может побороть смерть (поэма «Про это»), в реальный план.

В кругу тем, которые затрагивает Маяковский, рисуя общество будущего, значительное место занимает и тема любви и любовных «трагедий». Эта тема волновала Маяковского на протяжении всего творчества. Еще в поэмах «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Человек» Маяковский восставал против «любви-служанки». В поэме «Про это» Маяковский протестовал против мещанской семьи, где нет места глубокому взаимному пониманию. В последующих произведениях, например в стихотворении «Маруся отравилась», Маяковский дает пародийную характеристику чувствительных мещанских романсов, смаковавших любовные «драмы».

Та же направленность против обывательской лирики проявилась и в пьесе «Клоп». В 1-й части самоубийство Зои Березкиной из-за любви к бросившему ее Присыпкину резко осуждает парень из рабочего общежития. Во 2-й части пьесы этот факт дается в оценке людей будущего. Человеку

будущей эпохи трудно понять, как можно лишить себя жизни из-за любви — чувства, являющегося источником жизни и творчества. Профессор, узнав от Зои Березкиной, что она стрелялась, и мысли не может допустить, что это можно сделать «от любви». «Чушь...», — заявляет он... От любви надо мосты строить и детей рожать...»

Такая полемическая заостренность против отрицательных явлений современной жизни характеризует многие картины будущего в пьесе «Клоп».

Подчинив изображение будущего сатирическому осмеянию недостатков настоящего, Маяковский должен был показать людей будущего в основном с одной стороны, а именно со стороны неприятия ими носителя разоблачаемых в пьесе отрицательных явлений.

Не вникнув в авторский замысел, некоторые критики и режиссеры пытались рассматривать картины будущего в пьесе «Клоп» как продукт обывательского представления.

Критика приветствовала пьесу как удар по мещанству, но положительно оценивала только первую часть. Вторая часть подвергалась нападкам.

11 января 1929 года в клубе им. Октябрьской революции В. Маяковский прочел пьесу «Клоп», которая вызвала оживленные прения.

В журнале «Молодая гвардия» приводятся отдельные выступления. Вот выдержки из этих выступлений, касающиеся 2-й части пьесы: «Присыпкин очень ярок. Туманно только у автора говорится о будущем человеке и обществе. В финале пьесы очень выдаются слова Присыпкина, обращенные к зрительному залу»; «Общество социализма, показанное Маяковским, скучновато»; «Показан слишком механический век»; «Нет живого социалистического человека»; «В первой части мещанин дан полно и понятно... Социалистический человек неверен»; «Маяковский дал социализм в представлении мелкого буржуа. Что это за механические люди во второй части пьесы?»,⁵ и т. п.

Семь лет спустя А. Сурков в статье «Владимир Маяковский» также отметил упрощенность, схематичность представления Маяковского о людях и человеческих отношениях будущего. Подчеркивая, что Маяковский в своих произведениях показал определяющие человека нашего времени черты характера и отмечая устремленность творчества Маяковского в бу-

⁵ И. Заславский. Удар по мещанству. — «Молодая гвардия», 1929, № 2, стр. 86—87.

дущее, А. Сурков в то же время говорит: «Человек будущего представляется нам неизмеримо более ярким в своем внутреннем богатстве, нежели те полпреды будущего, которых Маяковский пытался представить в пьесе «Клоп».⁶ Фантастика и условность 2-й части пьесы привели критику в недоумение, она искала здесь то, чего в пьесе не могло быть — живых характеров людей будущего.

Маяковский, по его заявлению, не ставил перед собой цели показать общество будущего. Положительное, героическое в пьесе воплощено в лице современников Присыпкина — в лице Слесаря, Изобретателя, Парня с книгой.

Образ человека будущего Маяковский создал в своей пьесе «Баня». Это делегатка 2030 года.

Приемами гротеска обнажая наиболее отвратительные черты обывательского быта — грязь, пьянство, пошлость, драматург ставил своей целью показать, с чем нужно в первую очередь бороться, чтобы приблизиться к коммунистическому идеалу.

В противовес буржуазной идее о духовном оскудении личности в новом общественном строе, о поглощении личности обществом Маяковский стремился показать в своей комедии, что в будущем люди избавятся от таких чувств, как зависть, хвастливость, зазнайство, исчезнет показная ложная скромность, разовьется чувство человеческого достоинства.

Несколькими штрихами рисуется драматургом жизнь общества будущего. Будущее — это «место, где исчезнут чиновники, где будет много стихов и песен», — писал Маяковский в «Послании пролетарским поэтам» (8,77). Эта мысль в шутовой форме отражена в пьесе. Газетчик, врываясь со свежими оттисками газеты, выкрикивает:

Разморозить
или не разморозить?
Передовицы
в стихах и в прозе!
(11, 281)

В зоологическом саду на праздничном открытии клетки с новыми экспонатами много музыки, много песен. С песней марширует колонна детей, с песней под «древний государственный марш» проходят степенные руководители. Словами «древний государственный» Маяковский подчеркивает новую политическую структуру общества — в земной федерации коммуны государство отомрет.

⁶ А. Сурков. Владимир Маяковский. — «Литературная учеба», 1936. № 4, стр. 19.

Труд в новом обществе будущего весел и радостен. Зоя Березкина обещает взять Присыпкина на «танец десяти тысяч рабочих и работниц». Оказывается, этот массовый танец — «веселая репетиция новой системы полевых работ» (11, 300).

Во 2-й части пьесы наиболее рельефно нарисованы три персонажа: механики — старый и молодой — и профессор. С любовью относящиеся к труду, эти персонажи ничем не отличаются от современников — Слесаря и Изобретателя, с энтузиазмом строящих новую жизнь. Молодой механик любознателен, старый эту любознательность охотно удовлетворяет и, как большинство старых людей, с удовольствием говорит о том, как было раньше. Профессор — в очках, сосредоточен, любит точность. Его внутренняя собранность выражается в лаконической речи, в умении четко формулировать мысль. В этой беглой характеристике нет ничего, что не являлось бы обычными атрибутами ученого. И только обращение профессора за справкой к «Словарю умерших слов» для выяснения смысла таких слов, как «буза» и «самоубийство», свидетельствует о том, что профессор не является нашим современником. Поиски этих двух слов позволяют показать, какие же еще явления исчезли из жизни: бюрократизм, богоискательство, богема. Маяковский нашел способ — с помощью «Словаря умерших слов» — показать, что должно как можно скорее безвозвратно уйти из жизни. В поисках слова «самоубийство» профессор произносит и другие слова, которые должны исчезнуть вместе с обозначаемыми ими понятиями: самообложение, самореклама, самоуплотнение.⁷

Язык во 2-й части пьесы менее выразительный и яркий, чем в ее 1-й части. Мысли, высказываемые людьми будущего, выражены определенно, точно и экономно, но язык их, как правило, не индивидуализирован. Некоторые особенности имеются в языке профессора: повторение частицы «да» и сравнительно частые паузы.

Удачными по языку являются отдельные сценки — реклама газетчиков, объявления служителей зоосада, спор стариков и старух и некоторые другие. Первые две сценки целиком подчинены сюжетному замыслу — показать мещанство в его основных проявлениях с точки зрения людей будущего. В остроумных объявлениях газетчиков и служителей зоосада

⁷ Ср. высказывание Горького о бесследном исчезновении из языка слов вместе с фактами, бытие которых ими утверждалось: «Изгонять нужно прежде всего постыдные факты из жизни, и тогда сами собою исчезнут из языка слова, определяющие эти факты» (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 165—166).

содержится широкий тематический охват осмеиваемых в пьесе отрицательных явлений. Здесь упоминается о проведении «всемирной анкеты по важнейшей теме — о возможности заноса подхалимских эпидемий», о статьях «про древние гитары и романсы и прочие способы одурачивания массы», о выпуске «научного вестника» с «полным перечнем ругательств». Не забыты курильщики и алкоголики:

Пойте алкоголем,
и животные обеспечены
подагрой,
идиотизмом
и расширением печени.

Гвоздика огня
и дымная роза
гарантируют
100 процентов
склероза.

(11, 304).

Мастерски сделана сценка пикировки «очевидцев» из «союза столетних». Перед открытием клетки, в которой содержатся уникальные экспонаты «обывателиус-вульгарис» и «клопус-нормалис», к учащимся вузов распорядитель праздника направляет трех стариков и трех старух для дополнения объяснений профессоров рассказами очевидцев. Между стариками и старухами, неспособными самостоятельно двигаться (на сцену они выезжают на колясках), вспыхивает спор. Весь диалог построен на оттенках устойчивого сочетания «как сейчас», в котором «как» по своей функции выступает в качестве сравнительного наречия (помнить что-либо, как сейчас, т. е. хорошо, живо, ясно) и употреблением «как сейчас» в значении придаточного предложения, где «как» имеет значение союзного слова. Значение нерасчлененного сочетания «как сейчас» имеет в репликах 1-й старухи и 2-го старика, во всех остальных случаях — это неполное придаточное предложение (в этом же значении употреблено «как раньше», не ставшее в языке фразеологическим сочетанием). На вариации коротенькой реплики 1-й старухи — «как сейчас помню», реплики, которая предполагает затем рассказ о каких-то событиях, собственно и построен весь диалог.

* *

*

В пьесе «Клоп» Маяковский проявил высокое драматургическое мастерство композиции.

Пьеса, состоящая из девяти картин, распадается на две части, между которыми проведена резкая грань. 1-я часть по отношению ко 2-й является автономной. Обе части связаны только двумя действующими лицами: Присыпкиным и Зоей Березкиной. Для композиционной цельности требовалось мотивированное соединение обеих частей. Это осуществлено с помощью интермедии (4-я картина).

В 1-й части дается сатирическое разоблачение современного мещанства, 2-я часть освещает 1-ю с точки зрения будущего. Маяковский дает как бы двойное осмысление обывательщины: во-первых, с точки зрения современного зрителя (что усилено оценкой отщепенства Присыпкина со стороны обитателей общежития); во-вторых, мещанство в быту дается в оценке людей будущего. Двуплановость показа мещанства усилила сатирическое звучание пьесы. В 1-й части пьесы сочетались комические и драматические моменты. Однако драматизированный финал 1-й части пьесы (пожар и гибель всех присутствовавших на свадьбе) нейтрализовался общей комической направленностью трех предыдущих картин. Маяковский полностью исключил из комедии трагические и сусальные моменты. Даже самоубийство Зои Березкиной лишено трагической окраски.

Интермедия — репортаж пожарных своему начальнику, заканчивающийся полушутливым, полуагитационным обращением к зрительному залу, — объединяя обе части пьесы, усиливала комизм и сатирическое звучание предыдущих картин. Приговора мещанству звучат слова начальника пожарной команды: «Чего же ему не гореть? Паутина да спирт» (11, 273). В данном случае Маяковский использует художественный прием обобщения большого социального явления в лаконичном афористическом выражении, как и Горький применительно к мещанству в пьесе «Дачники». Один из персонажей этой пьесы, сторож Пустобайка, так отзывается о ленивых, сытых бездельниках: «Ишь, как нахламили везде... Только хлам да сорье и остается после вас... Только землю портите!...»⁸

Интермедия заканчивалась юмористической песенкой 3-го пожарного:

Везла их со свадьбы карета,
карета под красным крестом... ,

(11, 274)

которая как бы перекликалась с исполнявшейся свадебными гостями песней «Съезжались к загсу трамваи» (переделка извест-

⁸ М. Горький. Дачники. Собрание сочинений в тридцати томах т. 6, Гослитиздат, М., 1950, стр. 252.

ного мещанского романа «Съезжались к церкви кареты, там пышная свадьба была»). Песенка пожарного играла роль комического резюме всей картины. Затем горнист скликал выполнивших свою работу пожарных, которые строем проходили через театр, выкрикивая:

Товарищи и граждане,
водка — яд.
Пьяные
республику
за зря спалят!
Случайный сон —
причина пожаров,
на сон
не читайте
Надсбона и Жарова!
(11, 274—275)

Существенную роль в композиции пьесы играют небольшие вставные сценки в 3-й, 5-й и 9-й картинах. В этих сценках, как и в феерическом оформлении пьесы, обнаруживается тесная связь «Клопа» с народной театральной традицией. Маяковский не ограничивается введением в пьесу разносчиков-зазывал (1-я картина). В 5-й картине введены бойкие газетчики, в коротких, афористических фразах сообщавшие о содержании газетных материалов. В 9-й картине служители зоосада выступают в функции информаторов-пропагандистов. Все эти вставные эпизоды служат для автора и средством раскрытия «духа эпохи» и средством юмористической характеристики.

Намек на злободневные события содержит песенка продавца шаров:

Шары — колбаски.
Летай без опаски.
Такой бы
 шар
 генералу Нобиле, —
Они бы на полюсе
 дольше побыли.

(11, 247)

В 1928 году под командой Нобиле на дирижабле «Италия» к северному полюсу направилась экспедиция. Дирижабль «Италия» только пролетел через полюс, посадку же сделать экспедиция не смогла. На обратном пути экспедиция потерпела катастрофу. Экспедиция Нобиле была спасена советскими моряками ледокола «Красин» и шведским летчиком Лундборгом.

Эта коротенькая ироническая песенка — отклик на экспедицию Нобиле, по поводу которой Маяковский написал три стихотворения. В стихотворении «Крест и шампанское» о подвиге советских моряков Маяковский говорит как о героическом, но будничном деле, как о «работе». Иначе организовывались экспедиции иностранных государств. «Одних ведет веселый снежный спорт, других самореклама государств» (9, 211). В этом стихотворении Маяковский подводит итог «Всемирному Перпетуум-Нобиле» — попыткам разных государств утвердить свое право на северный полюс. Маяковский прославляет героизм русских моряков — хозяев ледяных пространств заполярья, прославляет гуманизм советских людей.

Возвращению экспедиции на ледоколе «Красин», спасшем экипаж погибшего дирижабля «Италия», посвящает Маяковский стихотворение «Проба». Небывалый рейд на северный полюс Маяковский называет пробой «нашей выучки, нервов и сил».

Героизм красинцев — одно из доказательств того, что

в будущей битве
хватит решимости,
хватит людей,
уменья хватит —
дряблых,
жирных,
снять
и вымести.
(9, 385)

Сатирическая песенка продавца шаров в черновой рукописи имеет несколько вариантов. Укажем на наиболее существенные:

Его
превосходительство
генерал Нобиле
на этаким
шарике
на полюсе побыли.

На этаким
шарике
генерал Нобиле
на Северном полюсе
с собачкой
побыли.

Такой бы шар генералу Нобиле,
они бы на полюсе
дольше побыли.

Маяковский остановился на последнем, содержащем наиболее язвительную иронию варианте.

В подтверждение нашей мысли о том, что включение песенок разносчиков идет от народной традиции, приведем еще один вариант песенки разносчика шаров, содержащийся в черновой рукописи:

А вот,
а вот
(Шары) колбаски и шарики!
Подходи, народ,
сударыни и сударики.⁹

Умение показать в пьесе «приметы» времени, колорит эпохи, свидетельствует о мастерстве Маяковского-драматурга.

Веселый, незатейливый юмор или хлесткая сатира, звучавшие в словах разносчиков-газетчиков и служителей зоопарка, создавали в зрительном зале атмосферу веселья и способствовали более глубокому сатирическому восприятию последующих картин.

Работая над пьесой, Маяковский большое внимание уделяет выразительности языка персонажей, занимательности сценического действия, красочности оформления спектакля. Однако занимательность, «зрелищность» никогда не являются для Маяковского самоцелью, но всегда подчинены идейному замыслу драматурга. Маяковский ставил своей задачей прежде всего раскрытие социальной сущности персонажей. Занимательность сценического действия помогает автору сделать доходчивым и убедительным основной замысел пьесы.

В обеих частях пьесы теснейшим образом переплетаются сатира и юмор. Юмор подчинен задаче обличения. Используя приемы юмора для раскрытия характера отрицательных персонажей в типических обстоятельствах (в 1-й части пьесы), для создания комических положений и ситуаций (во 2-й части пьесы причиной многих комических ситуаций служит появление вместе с ожившим Присыпкиным давно исчезнувших из жизни отрицательных явлений), Маяковский добивается осмеяния не только частных. Юмор Маяковского помогает глубже раскрыть все ничтожество основных отрицательных образов.

Маяковский умело подчиняет комическому заданию и драматические моменты, содержащиеся в пьесе.

⁹ Сравни обращенные в публику слова арбитра в цирковом антракте «Чемпионат всемирной классовой борьбы»:

А вот,
а вот,
народ, подходи,
слушай, народ.

Первая часть пьесы в сравнении со 2-й отличается большей динамичностью. Особенно быстро развивается действие в 3-й картине, посвященной «красному трудовому бракосочетанию» Эльзевиры Ренесанс и Присыпкина.

Динамичность характеризует диалогически построенные сцены. Лаконизм, строгая мотивированность и предельная смысловая нагрузка каждой реплики, вовлечение в действие всех персонажей свидетельствуют о глубоком проникновении Маяковского в законы драматургии.



Пьеса «Клоп» явилась точно рассчитанным ударом по мещанству. Она сыграла большую общественную роль именно благодаря умению Маяковского типизировать события и явления действительности, многие десятки известных ему фактов. «В моей пьесе нет положений, которые не опирались бы на десятки подлинных случаев» (11, 423), — говорил Маяковский.

Глубоко осмысливается Маяковским социальная и политическая сущность мещанства. Это дало ему нужные краски для создания гиперболизированных, сатирических типов мещан. В своей комедии «Клоп» Маяковский в ярких образах обнажил косность мещанина, его пошлое нутро, разоблачил аполитизм мещан и их стремление к паразитическому образу жизни.

Умению ярко показать мелкое, обыденное, примелькавшееся, но тем более опасное, Маяковский учился у М. Горького, а также у великого русского сатирика Н. В. Гоголя, умевшего «очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем».¹⁰

Своей пьесой Маяковский боролся за переделку жизни, за выявление и всемерное развитие лучших качеств в советских людях, обнаруживаемых ими во вдохновенном, творческом труде, в упорной борьбе за построение социализма.

Пьеса Маяковского «Клоп» и для настоящего времени в полной мере сохраняет свое боевое, воспитательное значение.



¹⁰ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 292.



А. Ф. ЕРШОВ

САТИРИЧЕСКИЙ РАССКАЗ В «КРОКОДИЛЕ» (1946—1955)

Сложными, трудными, противоречивыми путями шло развитие советской сатиры в послевоенные годы. До 1952 года отсутствовали некоторые необходимые условия для ее роста. Влияние «теории бесконфликтности» нанесло наиболее серьезный вред не только развитию драматургии, но и сатире. Пафос борьбы с отрицательным, пафос разоблачения всего отсталого и пошлого, всего чуждого и враждебного часто подменялся слащавыми вздохами или мелкими выпадами против случайных носителей незначительных и малохарактерных пережитков прошлого.

А жизнь выдвигала перед литературой послевоенного периода новые большие и ответственные задачи. Всемирноисторическая победа нашего народа в Отечественной войне, неизмеримо укрепившая наш общественный и государственный строй, закалившая советских людей, вовсе не означала, что у нас исчезли недостатки и трудности, что дальнейшее развитие будет совершаться без борьбы и преодоления противоречий. Однако характер конфликтов значительно изменился. Если в годы Отечественной войны враг был всем хорошо виден и понятен, то в послевоенные годы противоречия зачастую не так бросались в глаза, носители пережитков прошлого, люди, отягченные грузом недостатков и пороков, как правило, прибегали и прибегают к изощренным способам маскировки. Все это создавало большие трудности для тех, кто обращался к оружию разящего смеха, что можно проследить на примере журнала «Крокодил», единственного общесоюзного органа сатиры, и юмора.

Одним из важнейших жанров в современном сатирико-юмористическом журнале является рассказ. Особенности комического рассказа находятся в прямой зависимости от предмета, о котором

идет речь, и от средств художественной типизации. В соответствии с этим можно различать такие жанры, как сатирический и юмористический рассказ, памфлет, фельетон.

Было бы неверно отделять друг от друга сатирический и юмористический рассказ и фельетон. Часто бывает трудно решить, к какому жанру принадлежит то или иное произведение. Поэтому, чтобы не ошибиться в выяснении жанрового признака, необходимо определить основную направленность произведения, посмотреть, какие художественные средства используются при изображении персонажей, каков характер смеха писателя: мягкий, добродушный или саркастический, гневный.

Объектом сатирического рассказа является капиталистическое окружение и все то в нашей внутренней жизни, что враждебно народу, опасно для нашего общества: бюрократы, разгильдяи, хищники, носители буржуазных взглядов и буржуазной морали.

В зависимости от объекта обличения применяются соответствующие художественные средства: резкое заострение и преувеличение, гротеск, а также приемы гневного, негодующего осмеяния.

В отличие от сатирического рассказа в юмористическом рассказе речь идет об отрицательных явлениях, по преимуществу легко изживаемых, имеющих частный характер. Центральным персонажем юмористического рассказа может быть и положительный, в целом, характер. Герой юмористического рассказа может сам высмеивать — порою добродушно, порою резко саркастически — других персонажей.

В другом, более распространенном виде юмористического рассказа главный герой сам имеет отдельные недостатки, и их-то и высмеивает писатель.

Непосредственно примыкают к рассказу такие художественно-публицистические жанры, как фельетон и памфлет.

Создатель фельетона не может обойтись без вымысла, хотя и оперирует с конкретными фактами. Он не выполнит полностью своей задачи, если не даст анализа явления, не раскроет типического образа носителя зла. Но в отличие от автора сатирического или юмористического рассказа фельетонист¹ может не давать и обычно не дает психологической мотивировки действий своего героя. Концовка в фельетоне может быть и часто бывает чисто публицистической.

Правда, в фельетоне иногда имеется и сюжет, и художественная развязка. Здесь мы сталкиваемся с одним интересным явлением, которое наблюдалось и раньше, но именно в последнее время стало особенно заметным.

Дело в том, что лучшие фельетоны, созданные нашими сатириками в 20—30-е годы, воспринимаются сейчас как рассказы. Так, например, большинство фельетонов И. Ильфа и Е. Петрова было посвящено конкретным фактам советской действительности и опубликовано на страницах периодической печати. Затем некоторые из них, перепечатанные в отдельных сборниках и в собраниях сочинений этих писателей, воспринимались читателями уже как фельетоны-рассказы, ибо содержали наблюдения над некоторыми типическими отрицательными явлениями и обладали высокими художественными достоинствами.

Объект современного памфлета — это прежде всего буржуазные политические и государственные деятели. В соответствии с этим памфлетист выбирает такие средства индивидуализации и типизации образов, которые помогли бы с максимальной силой выявить политическую сущность, вылепить «родовой» портрет заправила империалистического лагеря и гневно заклеить в его лице всю античеловечную общественную систему. Таковы памфлеты М. Горького из серии «Мои интервью», стихотворные памфлеты В. Маяковского из «Маяковской галереи», некоторые памфлеты А. Толстого и Л. Леонова.

Объектом памфлета может быть государственный и общественный строй, враждебный демократии и социализму. В этих случаях обобщение должно достичь еще большей степени, а своеобразие художественно-публицистических средств памфлета становится особенно наглядным. Это хорошо видно на примере классического памфлета М. Горького «Прекрасная Франция».

Таковы основные прозаические сатирические жанры малых форм, о которых будет идти речь в настоящей статье. Автор делает попытку наметить разработку некоторых проблем сатирической типизации и форм комического главным образом на материале сатирических рассказов журнала «Крокодил» послевоенного периода.

Журнал «Крокодил», начавший выходить в 1922 году, выработал хорошие традиции массового сатирико-юмористического издания. С самого начала его возникновения между журналом и читателями установилась тесная связь. Если многочисленные аналогичные издания 20-х годов быстро переставали удовлетворять требованиям читательских масс, а поэтому хирели и вынуждены были закрываться, то «Крокодил», творчески развивая традиции революционно-демократической сатиры и журналистики, умело использовал оружие смеха, направляя его острие против недостатков, бичуя политических противников нашего дела, пережитки капитализма в быту и сознании людей, и тем самым получил признание у советского читателя.

В инструкции массовым корреспондентам журнала, этом интересном документе по теории и практике советской сатиры, редакция «Крокодила» четко определила задачи своего читательского актива, советуя брать «только наиболее крупные явления, типичные». Редакция предупреждала своих корреспондентов о необходимости «всегда помнить: над чем смеюсь, кого быю, стоит ли бить сатирой».¹ В своей практике сотрудники «Крокодила», особенно талантливый коллектив художников, стремились следовать этим творческим принципам и часто одерживали победы.

В послевоенный период у журнала имеются некоторые успехи в разработке международной тематики, в критике пережитков прошлого — бюрократизма, разгильдяйства, подхалимства, преклонения перед иностранщиной и т. д. (отдельные рассказы и фельетоны Д. Беляева, В. Карбовской, И. Рябова, Д. Заславского).

Несколько укрепились связи с читательскими массами, растерянные в годы войны и в первое время после ее окончания. Каждый день в редакцию поступает двести-триста читательских писем, содержащих разнообразнейший материал — от разоблачительной заметки до благодарности за то, что «Крокодил» помог в борьбе с тем или иным отрицательным явлением. Этот огромный поток писем — живое свидетельство того, что журнал делает большое, нужное дело, пользуется уважением и любовью в народе.

Обозревая десятилетний путь журнала после окончания Великой Отечественной войны, можно наметить три основных периода. Первый период охватывает промежуток времени с 1946 по 1948 год, вплоть до первого постановления ЦК ВКП(б) о журнале «Крокодил». Второй период продолжался с 1949 года по 1952 год, когда усилиями советской общественности была разгромлена пресловутая «теория бесконфликтности», подрывавшая самые основы сатиры, и со страниц «Правды» и с трибуны XIX съезда КПСС раздался призыв: «Нам нужны советские Гоголи и Щедрины». И, наконец, третий период начинается примерно с 1953 года и продолжается по настоящее время.

В первый период основная масса прозаических и стихотворных материалов журнала характеризовалась оторванностью от живой советской действительности. Зачастую рассказы и фельетоны сочинялись по «проверенным» юмористическим рецептам узким кругом штатных сотрудников. Коллектив авторов «Крокодила» в значительной мере механически продолжал довоенную

¹ «Крокодил», 1924, № 4, стр. 8. В дальнейшем будет указываться год и номер этого журнала.

линию журнала, не отличавшуюся большой идейной и художественной высотой.

В первые послевоенные годы два писателя задавали тон сатирической прозе «Крокодила» — Г. Рыклин и В. Ардов. Редкий номер журнала выходил без рассказов или фельетонов этих авторов.

Судя по творчеству Г. Рыклина 1946—1948 годов, он слабо знал конкретную действительность и не стремился ее глубоко изучить. Произведения Рыклина в подавляющем большинстве строились по рецептам дореволюционной сатириконской юмористики, с ее приверженностью к беллетризации «свеженького» анекдота, с ее стремлением во что бы то ни стало рассмешить читателя, блеснув хлестким словцом, необычайным каламбуром. В фельетонах и рассказах Г. Рыклина было немало комических ситуаций, смешных фраз, слов, но его смех часто превращался в беспредметное хихиканье. Таковы, например, перелагающие старинные анекдоты, рассказы «Из быта рыболовов» (1946, № 20), где повествуется о двух неудачниках Грише и Мише, пытавшихся доказать, что они выуживают рыбу из пруда, а на самом деле покупавших ее на базаре, рассказ «Фаргелет» (1946, № 24), в котором знания лектора проверяются посредством перевернутого слова «телеграф», и т. п.

О характере каламбуров Рыклина можно составить представление хотя бы по следующему примеру. В рассказе «О пользе пешего хождения» (1945) есть такие строки о председателе горсовета: «Да, многоуважаемый Арсений Павлович, надо вам поставить на вид, что у вас не совсем важный вид... А лицо цвета недожаренной яичницы. А ведь это, можно сказать, первое лицо в городе».²

Это — пустые каламбуры, здесь словесная игра не имеет никакого общественного смысла.

Но наиболее серьезным недостатком большинства рассказов и фельетонов Рыклина была крайняя абстрактность его сатирических образов, носителей неких отвлеченных пороков вообще. Эта авторская установка получила даже теоретическое обоснование. В фельетоне «Экзамен на человека» (1946, № 2) Рыклин изобразил город близкого (надо думать «бесконфликтного») будущего — Радужный, в котором нет никаких недостатков, кроме пошлых произведений искусства. Редактор местной газеты печатает фельетоны, направленные не против отдельных личностей, ибо, как он говорит, «наши люди — настоящие люди» (стр. 8), а против всеобщих слабостей и плохих вкусов.

² Г. Рыклин. Хочу приветствовать! «Библиотека Крокодила», М., 1948, стр. 25.

Программа редактора газеты в Радужном стала в некоторых рассказах и эстетической установкой Рыклина. Так созданы, например, сатирические персонажи Трафареткин («Трафареткин», 1946, № 1), суть которого исчерпывается его фамилией, Н. Н. — олицетворение круглого дурака и невежды («Н. Н.», 1946, № 8), Лимонадькин и Невзираев, персонифицирующие вне-временное «зло» угодничества перед неким начальством вообще («В защиту соловья», 1946, № 17) и др.

Воздействие мешанской юмористики типа Лейкина, Аверченко, Саши Черного на отдельных авторов «Крокодила» сказывалось в том, что они обнаруживали тягу к мелким темам, маленькому затхлому миру обывательщины, не ставили больших социальных вопросов. В соответствии с предметом сатиры и кругозором сатириков оформление материала выдерживалось в тонах шутливой юмористики.

Такой характер имели отдельные рассказы Л. Ленча, рассказы и фельетоны В. Ардова, плоские, избитые «афоризмы» М. Яковлева («верх рассеянности», «верх скептицизма» и т. п.). Многочисленные перепечатки из современных буржуазных и дореволюционных журналов («Сатирикон») лишь подтверждали неразборчивость редакции в опубликовании сатирико-юмористических материалов.

В журнале щедро культивировался внешний, развлекательный комизм, которым часто прикрывалось неумение или нежелание подметить те стороны жизни, которые требуют общественной оценки и осуждения. Иногда просто бралась какая-либо часть лица человека и комически обыгрывалась (фельетон Г. Рыклина «Подбитый глаз», 1946, № 10; рассказ К. Финна «Иван Филиппович», 1946, № 26; герой рассказа К. Финна любит отращивать усы, а потом сбрасывать их). Никакой нагрузки эти многословные описания не несли и вводились лишь для искусственного оживления повествования.

Плохо, когда не сатирик владеет стихией комического, а она господствует над ним. Именно так и обстояло дело с писателем В. Ардовым, часто печатавшимся в «Крокодиле» в этот период. Надуманные ситуации, остроты и каламбуры сомнительного свойства, рассчитанные на то, чтобы посмешить читателя, но весьма далекие от жизни, — все это составляло сущность комизма Ардова. В его произведениях сильно ощущалось воздействие стилистических приемов М. Зощенко 20-х годов.

Вот, например, рассказ «У справочного киоска» (1946, № 18). Некий гражданин спрашивает у барышни в окошке, как проехать в Планетарий, поскольку он приметил, как «упала одна звезда. Так с неба прямо в лес. И я заметил место, куда она упала.

Надо поскорее сообщить в Планетарий, чтобы они взяли эту звезду, пока ее не сперли» (стр. 8).

Другой гражданин хочет разгадать свой очередной сон, третий спрашивает дорогу в вытрезвитель.

«— Да вы как будто трезвый», — замечают ему в окошечке.

«— Сейчас трезвый. Скоро напьюсь. Ну и хочется пристроить свое будущее» (там же).

И все остальное написано в таком же духе, с сильной тенденцией ополчить советских людей. Подстать содержанию и язык в рассказе с обильным использованием обывательского, «блатного» жаргона.

В плане легковесного юмора построены рассказы А. Ардова «Треволение», «Любовь жестока» и др.

Существенные недостатки, характерные для общего направления журнала, конечно, не исключали возможности появления удачных сатирических произведений. Такими, на наш взгляд, являются некоторые рассказы В. Карбовской («Цветок душистых прерий», «Записки закройщицы»), Л. Ленча («Дружок»), отдельные фельетоны и рассказы С. Нариньяни, Г. Рыклина, В. Ардова. Однако и эти, относительно лучшие, вещи не отличались большой остротой и силой обобщения, тонули в общей массе посредственных произведений.

Большую роль в жизни журнала сыграло постановление Центрального Комитета ВКП(б) «О журнале „Крокодил“» (сентябрь 1948 года), вскрывшее крупные недостатки (оторванность от жизни, преобладание малоидейных, бездарных, антихудожественных материалов, узкий круг авторов) и наметившее пути их устранения. Постановление содержало развернутую программу действий, рассчитанную на формирование боевого органа советской сатиры и юмора. Постановление благотворно сказалось на всей работе журнала. Стали появляться новые писательские имена, упрочились связи с повседневной советской действительностью, искусственный юмор начал уступать место комизму, почерпнутому из живого источника жизни.

Ряд острых разоблачительных фельетонов появился под рубрикой «Еще кланяемся...». В этом новом и в целом удачном разделе «Крокодил» направлял оружие сатиры против конкретных виновников тех или иных недостатков и безобразий (заместителей министров, председателей райисполкомов, секретарей райкомов, председателей колхозов, директоров и главных инженеров предприятий и т. п.). За что им «кланялся» «Крокодил»? В частности, за то, что начальник службы движения Горьковской железной дороги не поддержал движение машинистов-пятисотников, председатель райисполкома занял чужую жилплощадь,

начальник конторы «Мелиоводстрой» не обеспечил водой колхозы и т. д.

Обладая огромной силой непосредственного воздействия, произведения под рубрикой «Еще кланяемся...» в большинстве случаев не приобретали, однако, значительного обобщающего смысла. От этого последнего недостатка были свободны некоторые лучшие фельетоны Д. Беляева из серии «Типы, уходящие в прошлое»; И. Рябова — «Пшениченко-Тарский» (1949, № 7), в котором разоблачался хвостун и самозванец на посту начальника главка, окруживший себя подхалимами; С. Нариньяни — «Феодал» (1949, № 9), направленный против молодого барчука, заездившего безответную жену; Е. Весенина — «Будем знакомы!» (1952, № 8), изобличавший авантюриста и покровительствующих ему ротозеев; цикл стихотворных фельетонов В. Масса и М. Червинского, объединяемый образом «незаменимого» Антона Фомича (1952, №№ 9, 10, 13).

Однако улучшение работы журнала было временным. К концу 40-х годов относится начало широкого распространения «теории бесконфликтности», усиление тенденции к идеализации советской действительности. Все это отразилось и на деятельности авторского коллектива «Крокодила». Хотя темы для рассказов и фельетонов сатирики стали чаще брать из жизни, но темы эти были нередко мелкие, предметы сатирического осмеяния незначительные, а реальная действительность зачастую представляла в розовом свете.

Тенденции к приукрашиванию жизни, к замазыванию недостатков и трудностей, непонимание противоречий действительности обнаруживались и ранее. Так, например, еще в № 27 «Крокодила» за 1947 год был помещен фельетон Я. Гика под весьма характерным заглавием: «Жаловаться не на что...». Правда, первоначально автор было распалился жаловаться, но потом оказалось, что все это ни к чему: начальник, на прием к которому он хотел попасть, быстро принял и без проволочек начертал нужную резолюцию. Этот «фельетон» перекликался с произведением Д. Беляева и В. Журавского «Повесть об Анне или как создавался фельетон», напечатанным в том же номере журнала. Беляев и Журавский, подобно Я. Гику, во всем пошли от обратного. Они думали, что в селе «Анна» не найдется ни приличного места для ночлега, ни хорошего ужина. Но опасения их были напрасны. И чистая комната без клопов, и доброкачественная пища появились в мгновение ока. Короче, ничего из обычного набора фельетонных объектов они не обнаружили. Так авторы и уехали с твердой убежденностью, что в селе «Анна» ничего плохого нет.

Появление таких «положительных» фельетонов было не очень отрадным симптомом. Оно свидетельствовало о притуплении зоркости сатириков, о нежелании вскрывать жизненные конфликты, о потере чувства ответственности перед народом, героически трудившимся над залечиванием глубоких ран войны, восстановлением и развитием социалистического хозяйства и неустанно боровшимся с многочисленными недостатками и трудностями.

С 1948 года струя лакировочной юмористики и «сатиры» мощно забурлила в «Крокодиле». Своеобразный вариант «теории бесконфликтности» находим мы в статье «Фельетон в газете»³ Д. Беляева, редактора журнала с осени 1948 года. В этой статье, содержащей много верных мыслей о предмете советской сатиры, о сатирических жанрах, Д. Беляев ошибочно истолковал специфические особенности фельетона в наших условиях. Правильно выступая против тех фельетонистов, которые черпали свои темы из анекдотов, и призывая к тесному контакту с действительностью, Д. Беляев выдвинул как магистральную линию для развития советской сатиры «фельетон на положительную тему».

«В нашей советской действительности, — писал он, — именно такому типу фельетонов принадлежит будущее».⁴

Эти положения Д. Беляева не отличались оригинальностью. Еще в 30-е годы некоторые критики (И. Нусинов, Е. Журбина) выдвинули неправильный тезис о своеобразии советской сатиры, которое они видели в том, что наша сатира, в отличие от классической, должна быть не обличительной, не бичующей, а... «лирико-патетической», «положительной».⁵ Теории «положительной» сатиры были рассчитаны на затухание борьбы между новым и старым, между отмирающим и нарождающимся. Они были направлены не на вскрытие и последующее преодоление недостатков, а на затушевывание их. Эти «теории» наносили серьезный вред советской литературе.

И вот во второй половине 40-х годов эти вульгаризаторские, антинаучные взгляды были возрождены и по-своему развиты. Не только в области малых сатирических жанров (рассказ, фельетон), но и крупных, таких, как комедия, нашлись сторонники «сладкой горчицы». Так, В. Фролов в статье «Общественное назначение Театра сатиры»⁶ отстаивал «положительную ко-

³ «Культура и жизнь», 1948, № 14, 21 мая.

⁴ Там же.

⁵ Е. Журбина. О мере сарказма. — «Наши достижения», 1936. № 8, стр. 129.

⁶ «Театр», 1950, № 1.

медию», лишенную элементов сатиры и долженствующую, по его мнению, сменить «старую» комедию.

Для того чтобы обосновать право сатирика не обращать внимания на отрицательные стороны действительности, не делать их предметом искусства, пришлось доказывать, что недостатки и трудности в наших условиях, носители пережитков прошлого — все это явления нетипичные. В. Катаев писал, например, в одной из статей следующее: «... и лодырь, и бюрократ, и подхалим, и ротозей, и множество других отрицательных персонажей... отнюдь не являются типичными».⁷ В. Катаеву вторила М. Смирнова, пытаясь доказать в статьях «Конфликт и его решение» и «Правда — в типическом»,⁸ что отрицательные явления должны быть рассматриваемы как явления случайные, нетипичные.

Подобные высказывания соответствовали основному направлению журнала «Крокодил» с 1948 до середины 1952 года. Естественно, что в эти годы подлинно сатирических рассказов в журнале было очень мало. Зато «положительные» рассказы и фельетоны печатались довольно часто. Нередко на страницы «Крокодила» проникали псевдосатирические рассказы, сюжет которых строился на основе пресловутых «конфликтов» между хорошим и отличным. Только в 1951 году их было опубликовано не менее восьми. Из них наиболее показательны «Месть» Ю. Лапай (№ 9), «Черноброва девчонка» Я. Бриль (№ 10), «В овраге» Н. Алехина (№ 21), «Однажды утром» Ю. Клеманова (№ 22).

В рассказе «Месть» Ю. Лапай отмечает, что в передовом колхозе-миллионере все хозяйство ведется отменно. Да вот беда: нет гусей и индюшек. У соседнего же колхоза дела идут несколько хуже, но зато там есть и гуси и индюки. Председатель этого колхоза критикует соседей за столь вопиющий пробел. И глава колхоза-миллионера в короткий срок перерождается: заводит ферму для гусей и индюков и ставит дело даже лучше, чем у своих соперников.

В этом рассказе взята обыденная житейская ситуация, но автор пытается увидеть в ней «конфликт». Естественно, что как бы он ни старался, какие бы ни приписывал недостатки героям, они не перестают от этого быть пряничными, ибо действуют в сфере полного благоденствия и благополучия, лишь на минуту омраченной легко снимаемыми недоразумениями.

Если в рассказах, упомянутых выше, можно было обнаружить какое-то подобие «конфликтов», то в произведении С. Шатрова

⁷ «Литературная газета», 1952, № 47, 17 апреля.

⁸ «Советское искусство», 1952, № 46, 7 июня, № 85, 22 октября.

«Как зарождался фельетон» (1951, № 12) содержалось полное посрамление сатиры. Автор поначалу задумал увидеть и осмеять недостатки в рыбной промышленности, но их не нашлось. Все претензии корреспондента и уполномоченного по области к председателю рыболовецкой артели оказались несостоятельны. Те люди, которых уполномоченный и корреспондент считали летунами, на самом деле или служили в армии, или работали научными сотрудниками, или шагали «на шагающих экскаваторах» (стр. 4). А дела и без них шли превосходно. Заключивается этот фельетон о несостоявшемся фельетоне сценкой, изображающей уполномоченного из области, который «смотрел в окно на легкие рыбацкие суденышки, бороздившие реку, на лиловую тучу, закрывавшую полнеба, и смущенно улыбался» (стр. 4).

Но ведь не только смущенно улыбался уполномоченный, а и стыдливо улыбалась муза сатиры, столь неудачно потревожившая дела рыбацкого колхоза.

Типично ли то, что показал С. Шатров? Вряд ли. Мы знаем, что рыбная промышленность и промысловые артели работали тогда и работают до сих пор много хуже, чем это требуется, что рыбная промышленность из года в год не выполняет государственного плана. А что сделал сатирический журнал? Он взял одну из самых отстающих отраслей и показал, что там все обстоит благополучно, что критика людей со стороны несостоятельна, и вместо того, чтобы пристыдить нерадивых руководителей рыбной промышленности, он заставил «смущенно улыбаться» уполномоченного советской власти.

Можно было бы не останавливаться столь подробно на этом «несостоявшемся» произведении, но характер работы всего журнала порой напоминал стиль автора этого «фельетона». Многие сотрудники «Крокодила» смущенно отступали перед действительными недостатками, требовавшими сатирического обличения, сочиняли «положительные» фельетоны и рассказы, которые в 1948—1952 годах превалировали над собственно сатирическими.

Все же не в одной только сусальности бесконфликтных рассказов содержался основной недостаток прозы «Крокодила». В подавляющем большинстве рассказов и фельетонов, как «положительных», так и остро конфликтных, отрицательные явления показывались как явления случайные, единичные. Подспудно, а иногда и открыто, проводилась мысль о том, что если разоблачить отдельного носителя порока, то «зло» вообще будет поражено и цель достигнута. Вместо того чтобы попытаться раскрыть причину того или иного отрицательного явления, авторы «Крокодила» часто довольствовались фиксацией следствия.

В этом отношении характерна карикатура А. Баженова «Случай в санатории» (1951, № 14). На рисунке изображена полная дама, спускающаяся по лестнице южного санатория под прикрытием зонтика от солнечных лучей. На нее с неприязнью смотрят молодые люди, между которыми происходит следующий диалог:

«— Почему эта гражданка четвертый месяц отдыхает?

«— Потому что нигде не работает» (стр. 14).

Тема затронута верно, но решена весьма неглубоко. Уже самым заглавием автор карикатуры хочет подчеркнуть, что это всего лишь «случай». Весь пафос осуждения направлен на дебелую и, по-видимому, здоровую женщину, которая нигде не работает. Выходит, что во всем виновата именно она. Но ведь не только в ней заключено существо дела. Таким, как эта дама, видимо, созданы условия, при которых неизбежна легкая жизнь. Значит, не столько следовало осуждать героиню карикатуры, сколько посмотреть дальше, т. е. показать, почему она нигде не работает и на чьи же средства живет четыре месяца в дорогом санатории. Однако на эти вопросы ответа не давалось.

К чему приводит поверхностное воспроизведение отрицательного явления, даже не смягченного в передаче сатирика, свидетельствует и фельетон Л. Митницкого «Орел административный» (1951, № 14). Автор рассказывает об одном некрасивом случае с председателем Нижнеамурского облисполкома Устиновым, который не пожелал, чтобы его статья в газете была напечатана рядом со статьями двух председателей колхозов, а подпись под ней набрана обычным шрифтом. Лишь через три с половиной месяца, когда редакция выполнила все капризы председателя облисполкома, его статья увидела свет. Воспроизведением этого факта ограничивается содержание фельетона. Л. Митницкий не вскрыл причин безобразного поступка своего героя, не сумел художественно обобщить характерные явления. Получилось, что произведение высмеивало только одного конкретного человека. Но в том-то и заключается задача сатиры, чтобы в отличие от судебных органов, карающих непосредственных конкретных виновников, «прозревать» десятки и сотни других, еще ждущих разоблачения, подсказывать советским людям пути и методы борьбы с ними. А это можно сделать наиболее эффективно только в том случае, когда будет создан типический отрицательный образ.

Л. Митницкий замкнулся в узких пределах факта, не поставил вопрос широко, не затронул больших общественных проблем. Он не стремился раскрыть на примере одного отрицательного эпизода явление более широкого порядка.

Упреки, которые можно адресовать Л. Митницкому, относятся в такой же мере и к авторам десятков других фельетонов и рассказов. Главная беда их состоит в том, что они не дают себе труда провести значительную черновую работу по изучению природы отрицательного факта, по выявлению и раскрытию причин, породивших то или иное отрицательное явление. Бойко и хлестко, порой не без остроумия и яда, повествуют они о носителях пережитков прошлого, о серьезных недостатках руководящих деятелей или рядовых людей. Но ведь читателя не надо путать с потерпевшим, с тем, кого отхлестал фельетонист. Читателю не так уж интересно, в конечном счете, знать, что где-то произошло какое-то позорное явление, а «герой» его такой-то. Сатира — не хроника, не «дневник происшествий» (Щедрин). Читателю важен вывод из того или иного «дела», он хочет почерпнуть мудрый урок, ему полезно открыть глаза на причины, порождающие отрицательные явления, он должен задуматься: а нет ли около него или в нем самом этих недостатков. А что касается отдельных фактов, так читатель сам может нередко снабдить ими любого сатирика.

Даже хороший фельетон в «Крокодиле» в эти годы часто не поднимался выше тревожного сигнала, остро написанной корреспонденции. Характерно, что под некоторыми фельетонами, основанными на периферийном материале, стоят подписи корреспондентов центральных газет в областных центрах. Не все из них обладают искусством сатирически освещать тему, а редакция «Крокодила», вместо того, чтобы поработать с этими материалами, считала возможным публиковать их в незавершенном виде.

Сатирический рассказ должен содержать более широкое обобщение, нежели фельетон. К сожалению, известное количество сатирических рассказов в «Крокодиле» не поднималось по силе типизации до уровня лучших фельетонов. И хотя герои в таких рассказах вымышленные, имеется законченный сюжет. делаются попытки создания обобщенных характеристик — все это подчас оказывалось лишь внешними приметами. По существу же господствовал натурализм.

После 1948 года на страницах журнала появилось много новых имен. Такие авторы, начавшие регулярно печататься в «Крокодиле», как И. Горелов, И. Костюков, В. Куканов, Н. Баженов, принесли, кроме знания жизни, стремление к отображению комического как результата раскрытия противоречий современной действительности. Однако, преодолевая отвлеченность, бескровность и схематизм сатирических образов-масок Г. Рыклина, претендовавших на изображение того или иного

порока вообще, вне времени и пространства, эти авторы впали в другую крайность. Увлеченные поисками сочной бытовой детали, стремясь правдиво воспроизвести жизненную обстановку, в условиях которой разворачивается действие, они не поднимались до значительных обобщений. Часто они грешили фотографически точным изображением отрицательного явления, не умея раскрыть сокровенный смысл его.

Остановимся подробнее на рассказе В. Куканова «Корень зла» (1953, № 15). Название этого рассказа в точности повторяет заголовок рассказа А. Раскина 1946 года («Крокодил», № 16).

В рассказе А. Раскина фигурирует литератор Суглинский, который никак не может понять, за что же его произведение так резко раскритиковано. Суглинский думает, что он «насолил» автору критической статьи. А все дело заключается в том, что книга его плоха.

Рассказ В. Куканова посвящен вопросам культурного строительства на селе. Всем хорош колхоз «Светлый путь» («Миллионщики! Хозяйственные постройки... на зависть всему району», — думает о колхозе секретарь райкома партии Ларин). Но есть в «Светлом пути» и одно упущение: клуб занят под склад зерна. Секретарь райкома едет в колхоз-миллионер, и выясняется следующее: клуб не освобожден потому, что по вине Ларина постановление райкома на этот счет не дошло до колхозной парторганизации. Рассказ кончается горестными размышлениями секретаря райкома: «Вот и разберись, где тут корень зла!.. — думал Федор Никитич, снова сидя в машине. — А ведь жучили меня на партконференции за отсутствие контроля» (стр. 7).

Оба рассказа (А. Раскина и В. Куканова) вряд ли принесут глубокое удовлетворение читателю. Темы рассказов мелковаты и неоригинальны.

В. Куканов пишет о послевоенной колхозной деревне как раз накануне решений сентябрьского пленума ЦК КПСС 1953 года, но реальные недостатки, мешающие успешному развитию колхозов, оказались вне поля его зрения. Он обратил внимание в сущности на мелкие факты и свел свой рассказ о современной колхозной деревне всего лишь к критике недосмотра секретаря райкома и некоторых недостатков в культурном обслуживании на селе. Какая же может быть сатира, где уж развернуться с обличениями, если автор заранее отвел себе очень скромный, третьестепенный (по сравнению с главными, центральными задачами, которые стояли и стоят перед колхозным крестьянством) участок при попытке раскрыть «корень зла».

А ведь, судя по рассказу, видно, что Куканов знает деревню, умеет подметить яркую жизненную деталь. Но писателю не хватило ни смелости, ни глубины в разработке актуальной тематики.

Или вот, например, рассказ Н. Баженова «Экзамены» (1951, № 13). Здесь автор поведал об ответственном работнике Барбашове, который чрезмерно занят на работе, домой возвращается глубокой ночью, в театры не ходит, уровень идейный не повышает. После обсуждения на партбюро Барбашов решил учиться в вечернем университете, однако по-настоящему не занимался. На экзаменах же хотел выехать на шпаргалках, но провалился и, потрясенный неудачей, засел за книги, решив через месяц основательно подготовиться и сдать экзамены.

Таким образом, к концу рассказа герой стал добросовестно заниматься, и автор простил его. А как же с работой, с тем, что Барбашов продолжал каждый раз задерживаться до полуночи, а по воскресеньям «отсыпался за всю неделю» (стр. 11)? Как же быть с семьей Барбашова, которой он годами не может уделять никакого внимания, лишен возможности воспитывать детей? Вот и следовало бы сосредоточиться на этой стороне дела, не менее важной, чем первая. Но как раз от такого серьезного разговора автор уклонился. Он знает, что не по своей вине задерживается Барбашов до глубокой ночи («начальник главка может позвонить»), но не восстает против ненормальных условий работы, сложившихся в некоторых звеньях аппарата. Н. Баженову хватило смелости обличить такое отрицательное явление, которое обусловлено личными качествами героя. А будь недостаток более крупный, но объясняемый причинами иного порядка, — сатирик проходит мимо.

Как было уже сказано, прозаики «Крокодила» часто ограничивались изобличением следствий, а о причинах ничего или почти ничего не говорили. Создается впечатление, что они поставили себе какую-то границу, которую никак не могли перейти. Вот, например, история со «стилягой». Впервые об этом явлении в яркой, острой форме поведал Д. Беляев в одноименном фельетоне-рассказе (1949). Образ «стиляги» быстро стал нарицательным, начал широко использоваться в борьбе с извращенными вкусами и нравами некоторой части молодежи. Однако Д. Беляев на многое не указал, в частности не вскрыл истоки этого «зла». Казалось бы, долг других сатириков — продолжить дело, начатое товарищем по перу. Но этого не получилось. В многочисленных карикатурах, прозаических и стихотворных материалах «Крокодила» на все лады стал варьироваться тип «стиляги», но ни одной принципиально новой черты не прибавлялось. Правда,

рассказов в «Крокодиле» и печатались такого типа наброски, но никак не законченные художественные произведения. Из небольшого количества рассказов такого рода остановимся на одном — «Трудном дне» И. Костюкова (1952, № 13). Содержание этой зарисовки несложно. Весь день начальник отдела снабжения Емелин прикидывал, нужно ли критиковать вышестоящего Ивана Яковлевича за бесхозяйственность или лучше подождать. Наконец, решает критиковать, и неожиданно для него Иван Яковлевич хорошо воспринимает критику, не только не сердится, но даже приглашает Емелина на день рождения жены. Суть рассказа выражена такой заключительной фразой: «В этот вечер Емелин сделал вывод, что не стоит бояться того, чего совсем не следует бояться» (стр. 5).

Рассказ «Трудный день» никакого второго плана не содержит, он очень плоскостен, как рисунок на обоях. Все в нем сводится к добросовестной натуралистической фиксации индивидуальных переживаний Емелина, не представляющих никакого общественного интереса.

Незначительность тем, неумение или нежелание добираться до «корня зла» — вот что в первую очередь бросается в глаза, когда берешь в руки «Крокодил». В 1953 году это признал сам журнал (№ 20) в редакционном фельетоне «Разговор с Маяковским (фантазия)». Приведя наказ Маяковского «крупных выловив налимов», авторы фельетона признают: «Ловим, конечно, налимов всяких, но больше мелкоту» (стр. 3).

С этой самокритической оценкой нельзя не согласиться. Мелкие задачи ставили перед собою сатирики, мелкие проблемы решали. Поэтому трудно ожидать при таких обстоятельствах рождения значительного сатирического образа-типа. Сатирики «Крокодила» не вторгались активно в жизнь, а, как правило, выжидали сигнала со стороны общественности и поэтому почти всегда опаздывали.

Почему, например, в 1951 году «Крокодил» изображал в идиллических красках положение в рыболовной промышленности, а через два года забил тревогу (фельетон В. Ивановича «Золотая рыбка», 1953, № 17; карикатура И. Семенова в № 23 за 1953 год; фельетон Н. Лабковского «В интересах рыбы», 1954, № 24 и др.)? Может быть, положение в этой отрасли в 1951 году было лучше, чем в 1953 году? Нет, оно оставалось и тогда неудовлетворительным. Эволюция журнала в трактовке этого вопроса объясняется тем, что в центральной печати стало появляться много материалов, критикующих работу союзного и республиканских министерств рыбной промышленности. Вслед за этими сигналами в «Крокодиле» была помещена

серия фельетонов и карикатур. Кстати, написал фельетон и С. Шатров («Киты и тюлька», 1954, № 23), три года назад смущенно отступивший перед картиной полного благополучия на рыбных промыслах.

Примерно так же обстояло дело и с трактовкой другой темы. Когда в конце августа 1953 года правительство приняло постановление о новом режиме рабочего дня в советских учреждениях, «Крокодил» откликнулся на это событие рядом материалов. Среди них мы находим карикатуру И. Семенова, озаглавленную «В семь часов вечера после работы». На рисунке изображен отец в окружении трех детей. Подпись под рисунком гласит: «И как это жена одна управлялась с ними».

Рассказ О. Вишни «Дела... Дела», опубликованный в следующем номере журнала, развивал тему рисунка И. Семенова. В начале рассказа писатель поведал о том, что ответственный работник Антон Иванович почти каждый день находился на службе до пяти-шести часов утра. Он не видел семьи, не мог воспитывать детей. Решение правительства вернуло Антона Ивановича к нормальной жизни. Автор рассказа рисует такую картину: вечером Антон Иванович «мог книги читать, в театре бывать и, самое главное, детей воспитывать. Сколько радости было, когда семья впервые за несколько лет увидела Антона Ивановича дома после восемнадцати часов!» (1953, № 27, стр. 5).

С автором этих строк нельзя не согласиться. Однако почему же два года назад в рассказе Н. Баженова «Экзамены» не было поставлено этого вопроса, хотя писатель и видел, что нелегко живется герою рассказа Барбашову и его семье?

Конечно, сейчас виднее читателю недочеты в работе сатириков прошлых лет и сравнительно нетрудно делать им упреки. Тот же, кто знает, какие неблагоприятные условия приходилось преодолевать мастерам сатиры в сравнительно недавнее время, тот понимает, как нелегко формулировать резкие обвинения в их адрес. Но делать это необходимо не только потому, что по сей день некоторые существенные недостатки не изжиты и надо настойчиво воспитывать у наших сатириков бесстрашие, остроту и глубину мысли, но также по той причине, что и в те годы были художники, показывавшие образцы смелого, творческого подхода к решению назревших жизненных проблем.

Это прежде всего В. Овечкин и Г. Троепольский. Задолго до сентябрьского пленума 1953 года В. Овечкин начал создавать свои, ныне широко известные, очерки о колхозной деревне. Великолепные сатирические образы из «Записок агронома» Г. Троепольского (Никита Болтушок, Гришка Хват, Прохор

Палыч Самоваров, Недошлепкины) вынашивались и отчасти были реализованы автором также в период до 1953 года. Эти писатели страстно хотели крутых перемен к лучшему во всем нашем колхозном производстве, и поэтому они заранее сигнализировали партии и государству о крупных недостатках в области сельского хозяйства.

Одной из важных черт «Крокодила» второго периода является все более тесное его сближение с действительностью. Если до 1948 года пороки людей рассматривались преимущественно внеисторически, как некие окостеневшие, застывшие категории «зла», то после 1948 года этот метафизический подход был в основном преодолен. В ряде рассказов была сделана попытка проследить эволюцию того или иного отрицательного явления в новых условиях.

Так, в фельетоне «На колесах» (1950, № 6), В. Савич поведал о секретаре сельского райкома партии, ставшем ярким врагом кабинетной тиши и сторонником тесного контакта с народом. Герой фельетона без отдыха разъезжает по району, но руководит столь же поверхностно, как делал это из кабинета. В стихотворном фельетоне В. Гранова «Петр Петрович» (1950, № 18) сделана попытка создать образ нового типа — не холодного чиновника, брезгливо взирающего на каждого посетителя, а радушного, приветливого начальника. Он и в кресло усадит и папиросой угостит, но палец о палец не ударит, чтобы сдвинуть с места дело.

Тему фельетона В. Гранова продолжил В. Ардов в удачном рассказе «Сахар-Медович» (1950, № 24). В образе работника жилищного управления Корпачева, прозванного Сахаром-Медовичем, выведен тип бюрократа-«новатора». Корпачев со сладкой миной принимает каждого посетителя, угощает чаем, но по всякому пустяковому делу отсылает людей увязывать вопросы с другим начальством, ничего не желая брать на свою ответственность.

К сожалению, попытки такого рода делались сравнительно редко. Зачастую глубокий исторический анализ и срывание масок с «усовершенствованных» носителей пороков подменялся серией случайных выступлений, кампаний.

В начале 1946 года в ряде номеров журнала разрабатывалась тема о чуткости. Затем она была поочно забыта и на протяжении многих лет не ставилась вовсе. После того как в центральных газетах было сообщено, что прокуратура СССР установила в отдельных сельских районах факты разбазаривания колхозного добра местными советскими и хозяйственными работниками, в «Крокодиле» с середины 1946 до начала 1947 года было по-

мешено много карикатур и фельетонов на эту тему. А потом на ряд лет снова замолчали. Так же обстояло дело с критикой тех, кто забросил партийную учебу и не повышал идейный уровень в 1950—1951 годах; с борьбой против семейственности на предприятиях и в учреждениях (конец 1952 начало 1953 года), с религиозными предрассудками, суевериями и пьянством (1954 год) и т. д.

Кампанейщина — страшный враг подлинной сатиры. Пошумят и перестанут. Но ведь то или иное отрицательное явление (это показывает исторический опыт) не так быстро исчезает, как мы того хотели бы; его постоянно нужно держать на прицеле. И пусть не смущает сатирика тот факт, что точно такого явления больше нет. Действительно, как только порок разгадан и по поводу его раздался смех, в точно таком виде его трудно бывает встретить. Но пережитки прошлого весьма живучи, они могут возрождаться в других формах и видах. Наблюдая же за деятельностью сатириков «Крокодила», обличавших на протяжении ряда номеров тот или иной недостаток, а потом на годы забывающих о нем, складывается впечатление, что авторы рассказов и фельетонов или серьезно предполагают, что поразили порок насмерть, или не дают себе труда проследить, какие формы приняло замеченное явление, и уже по-настоящему и навсегда добить его.

В рассказе-фельетоне Д. Беляева «Осторожно, Чернус» (из серии «Типы, уходящие в прошлое», 1950, № 27) есть размышление о чертополохе: «Он плодovit и очень цепок. Не догляди, и мерзкий репей будет глушить, портить окружающие растения. Его не надо срезать: это полумера, репей еще больше разрастется; его надо вырывать до самого последнего корешка!» (стр. 12).

А наши сатирики часто ограничиваются полумерами. Они забывают, что чертополох может дать отростки, если его не вырвать до последнего корешка. Авторам «Крокодила» недостает целеустремленности, цепкости и упорства в борьбе с отрицательными явлениями, умения не оставлять на полпути начатого дела, словом, тех качеств, которыми в высокой степени обладал Щедрин. Враги упрекали великого сатирика в «повторениях», а он неизменно отвечал, что будет поражать зло до тех пор, пока оно не исчезнет.

Авторы «Крокодила» часто смешивают злободневность и оперативность с кампанейщиной. В действительности всегда есть и будут какие-то явления, на которых надо сосредоточить удар. Но это не значит, что можно забывать об остальных сторонах сложного, противоречивого процесса жизни.

Несмотря на ряд недостатков в общем направлении журнала, в этот период появляются и удачные сатирические рассказы. Можно отметить произведения Д. Беляева, В. Карбовской, Л. Ленча. У каждого из этих писателей есть своя излюбленная манера изображения отрицательного, свои приемы сатирической типизации. Д. Беляев умело разрабатывает средства речевой характеристики, В. Карбовская стремится изнутри, средствами психологического анализа раскрыть истинное содержание отрицательного персонажа, Л. Ленч тяготеет к острым комическим ситуациям.

Наиболее значительным достижением сатирической прозы «Крокодила» второго периода является цикл фельетонов-рассказов Д. Беляева из серии «Типы, уходящие в прошлое» (1949—1950). В этой большой серии имелись удачные произведения («Стиляга», «Болванчик», «Смелов-Остороженский»). Секрет удачи заключался в том, что автор этих фельетонов-рассказов отбросил свои ложные теоретические предпосылки. Д. Беляев поставил задачу создать не просто отрицательный образ, а острый сатирический тип. И в лучших произведениях он этого добился.

Рассказ «Болванчик» (1949, № 2) ценен тем, что Д. Беляев направил удар не против непосредственных носителей безыдейности и пошлости, которые были к этому времени уже выведены на свежую воду, а против приспособленца, мнимого «защитника» идейности — весьма гнусного и опасного отрицательного типа. Д. Беляев стремится создать приемом обобщенной характеристики сатирический тип демагога, болтуна. Поэтому здесь нет ни портрета, ни более или менее развитой внешней характеристики, ни динамичного сюжета. Знаменательна также и концовка. Д. Беляев подчеркивает, что таких «болванчиков» можно встретить не только на юге, где впервые автор с ним познакомился, но и на севере, и что, «видимо, болванчики еще не совсем перевелись».

Одним из наиболее удобных средств создания такого типа служит речевая характеристика. «Руководящий товарищ» Болванчик (такова его фамилия) раскрывается главным образом через речь, посредством его выступлений в той или иной аудитории, причем выступает Болванчик всегда «в поучительном тоне», и эти его поучения, как иронически замечает автор, «всегда до предела ясны и прямолинейны».

С работниками на селе Болванчик разговаривал так:

«— Вы должны понять, товарищи, что прежде, чем сеять, надо вспахать землю. А что требуется для того, чтобы вспахать землю? Для этого, товарищи дорогие, требуются тракторы.

А какие тракторы? Исправные тракторы, товарищи. А почему? А потому, что неисправным трактором землю не вспашешь. А поскольку землю не вспашешь, постольку не посеешь, а поскольку не посеешь, постольку не пожнешь...».

Кончал он свои рассуждения всегда одинаково:

«— Идейности у вас мало. А идейность, дорогие товарищи, превыше всего! Так-то...» (стр. 14).

Является ли этот разговор правдоподобным? Да, но это не простая копия подслушанного разговора, а типизированная, сильно заостренная речевая характеристика. Вряд ли именно так в жизни говорит подобный «руководитель», у него речь несколько сложнее, не столь примитивна. В данном случае именно линия предельного опрощения и примитивизации и явилась наиболее соответствующим средством сатирического обнажения персонажа.

Далее Беляев показывает, как Болванчик выступает с речами перед рабочими на заводе и перед деятелями литературы и искусства, и это дает возможность читателю ясно представить облик этого бюрократа.

«— Да, товарищи, завод ваш отстаёт, плохо работает ваш завод. А почему отстаёт? А потому, что программу не выполняет. А почему не выполняет? А потому, дорогие товарищи, что плохо работаете. Идейности у вас нет».

«— Я хоть не писатель, не артист, но тоже не лыком шит. Что значит, товарищи, безыдейное произведение? А это значит, что в данном произведении нет идейности. Понимаете: и-дей-нос-ти! Идейное произведение должно быть насыщено идеями. Вот так-то».

А когда автор в конце рассказа характеризует манеру героя говорить об успехах и недостатках, то основные черты отрицательного персонажа окончательно определяются.

«О достижениях в работе Иван Семенович говорил так:

«— Я тут, товарищи, сумел добиться... Я выколотил в центре... Я поставил вопрос ребром... Я постарался...»

Когда он заговорил о недостатках, то речь его звучала несколько иначе:

«— Мы с вами тут недоработали... Мы с вами допустили ошибку... Тут мы с вами, товарищи, недодумали... Тут мы недоглядели...» (стр. 14).

Рассказ «Стиляга» Д. Беляева (1949, № 7) имел большой резонанс. Образ «стиляги» тогда же вошел в обиход. Произошло это потому, что автор создал обобщенный сатирический образ, вовремя отразил начавшее распространяться среди некоторой части молодежи зло.

Этот рассказ начинается пейзажной зарисовкой. Картина природы органически связана с развитием образа. Описание ржаного поля летом и выделяющегося над хлебным полем одного колоса имеет важное смысловое значение. Этот с виду крупный, красивый колос не имеет зерен, это «колос-тунеядец, он берет влагу и все прочее от природы, но не дает хлеба». После этой зарисовки и заходит речь о «стиляге». Образ этот Беляев создает отчасти средствами художественного портрета, но главное — остроумной и точной речевой характеристикой.

На вопрос о причине опоздания «стиляга» небрежно цедит: «— Мои вам пять с кисточкой... Опоздал сознательно: боялся сломать скулы от зевоты и скуки... Мумочку не видели?»

Убогий словарь стиляги состоит из таких фраз: «Отшвартовался. Прилип пока к цирку»; «Топнем, Мума?» (вместо: «потанцуем»), «Мума, замри», «Мумочка, не дуйся. Убери сердитки со лба...» (стр. 10).

В результате перед нами встает образ невежественного до дикости, крайне претенциозного, нелепого по внешнему и убогого по внутреннему облику человека — «стиляги».

Важное место уделено речи персонажа и при воссоздании образа «незаменимого зама» Смелова-Остороженского в одноименном фельетоне-рассказе (1950, № 22). Сменялись директора горпромкобината «Горшок-посуда», а он на протяжении десяти лет неизменно оставался на посту. «Лев Борисович зарекомендовал себя смелым умельцем по „добыче нарядов“, по „выбиванию фондов“, по „взятию быка за рога“, по „уламыванию клиентов“» (стр. 12). Посредством умело подобранных речевых стереотипов Д. Беляев создает сатирический образ ловчилы и мастера окольных путей.

Рассказы В. Карбовской обычно построены на раскрытии внутренних психологических мотивов, которые обуславливают те или иные плохие поступки персонажа. Поэтому герои В. Карбовской больше показаны в размышлениях, нежели в действиях. Таковы ее рассказы «Родной дядя», «Задача», «Сторонние лица» и др.

Хотя основной чертой таланта Л. Ленча был и остается юмор, легкая и непритязательная насмешка, в ряде произведений писатель попытался создать сатирические образы. Удачными являются такие сатирические рассказы, как «С точки зрения реализма» (1952, № 14), «Фуфаев» (1953, № 14), «Свистун» (1954, № 20), «Письмо к другу» (1954, № 33). В центре последнего рассказа образ неудавшегося литератора Сени Тольского, который не желает понять простой истины, что из него никогда не выйдет писателя. Он одурманен случайной «славой»

и поэтому даже участь никчемного литературного чиновника, окопавшегося в аппарате Союза писателей, предпочитает всякой иной, действительно полезной деятельности. На путь призрачного, но шумного счастья Сени Тольского первоначально стал и писатель, от имени которого ведется рассказ. Но потом он одумался и променял заседательскую суетню на общение с живыми героями его произведений на целинных землях.

Рассказ «Письмо к другу» написан в хорошей сатирической манере, затрагивает некоторые наболевшие вопросы. А образ околосатирического жучка Сени Тольского получился весьма типическим.

Линия балагурства, внешнего, надуманного комизма, составлявшая основу сатирико-юмористических произведений Рыклина и Ардова (1946—1948 годов), с успехом преодолевалась журналом в последний период. Однако, освобождаясь от пустого смехачества, некоторые молодые авторы (В. Куканов, Н. Баженов, И. Костиюков, отчасти И. Горелов) не подхватили некоторых достижений опытных фельетонистов и сатириков, не углубили и не развили ценного в их творчестве. Существенным недостатком многих сатирических рассказов названных писателей является то, что они редко вызывают смех, оставляя читателя равнодушным при всей правильности своих обличений. Иногда тот или иной автор в стремлении рассмешить читателя прибегает к упрощенным приемам: уснащает рассказ словами, взятыми в иронические кавычки, прибегает к словечкам «ха-ха», «хи-хи» (В. Куканов, «Тонкий ход»), насыщает произведение пустыньскими каламбурами (Б. Ласкин, «Фестиваль в городе Н.»), короче говоря, прибегают к «наружному», как говорил Щедрин, комизму. Н. Г. Чернышевский писал о такой «простой остроте», которая «хочет только блеснуть, между тем как насмешка хочет кольнуть, уязвить; в простой остроте даже мало чисто-комического, в ней больше веселости и развязности ума, в ней нет гордого презрения; собственно комическое — принадлежность насмешки».⁹

Смех (различных видов и оттенков, от иронии до сарказма) играет в сатире огромную роль. Только в том случае мы имеем дело с подлинно сатирическим произведением, если отрицательные персонажи обличаются посредством смеха, исполненного негодования. Смех помогает срывать маску с ничтожества, прикрывающегося внушительной внешностью, обнажает противоречия между сущностью явления и его видимостью. Однако смех —

⁹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 188.

не только одно из наиболее острых и действенных средств борьбы с отживающим, оружие разоблачения отрицательного. Он может использоваться для раскрытия характера положительного человека, хотя и не лишенного некоторых недостатков. Так, в зависимости от объекта и задачи, которую ставит перед собой сатирик, в зависимости от характера дарования писателя, будут использоваться различные виды и оттенки смеха — от юмора до гневного сарказма.

Холодная, риторичная сатира не может быть действенной. Она должна эмоционально заражать, вызывать чувства презрения, негодования. Но гнев и ненависть создаются не набором резких слов и выражений, а прежде всего средствами комического. В этой связи хочется вспомнить слова Ф. Энгельса в письме 1882 года, что «Хорошо было бы в „Sozialdemokrat“ применять... иронический тон всюду, где только возможно». «...одни лишь крепкие выражения, — писал он, — не всегда придают достаточную силу языку и при постоянном повторении одних и тех же выражений, вроде негодяи и т. п., их эффект слабеет, так что приходится прибегать ко все более „крепким“ выражениям... желательно было бы прибегнуть к другому средству, которое могло бы обеспечить выразительность и без крепких слов. И такое средство существует: оно заключается в преимущественном использовании иронии, насмешки, сарказма, которые уязвляют противника больше, чем самые грубые слова возмущения».¹⁰

Наши сатирики слабо используют оружие смеха, так как мало работают над образностью и языком своих произведений. Они забывают порой, что основное стилистическое средство комического — яркий сатирический образ, меткое слово, то беспощадное остроумие, которым так великолепно владел, например, Маяковский.

В «Крокодиле» последнего периода часто печатались такие рассказы, в которых имелись острые конфликты, резкие противоречия, но не было ничего смешного. Автор останавливался на полпути, создавая произведения с отрицательными, но не с сатирическими образами. В таких случаях не проделывалась та дополнительная работа, которая, собственно говоря, и превращает обычный рассказ в сатирический. Большинство рассказов подобного рода привлекает своим правдоподобием: в них есть верно подмеченные жизненные ситуации. Однако «зло» в этих обличительных вещах заклеено словесно, лишь посредством нелестных эпитетов и характеристик, а не высмеяно.

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVII, 1935, стр. 231.

В № 11 «Крокодила» за 1954 год помещен рассказ В. Куканова «Искреннее мнение». Произведение это не сатирического, а дидактического характера. В нем есть крепкие выражения по адресу «творца» халтурной диссертации, и в финале сформулирована авторская мораль: «Лучше бы ты это время потратил на футбол!» (стр. 6). Но нет сатирического образа «кандидата в кандидаты», да и рассказ просто не смешон.

Очень часто авторы рассказов, стремясь покарать своих отрицательных героев, прибегают к мерам административного воздействия. Из немалого количества произведений такого рода остановимся на двух.

Рассказ И. Горелова «Ходкий товар» (1951, № 15) посвящен истории разоблачения нечистого на руку продавца станичного кооператива Кузьмы. Сторож магазина Терентий Захарыч подстроил так, что Кузьма вместо воды, как он это обычно делал, вылил в сироп два ведра водки. Кузьму, бывшего и ранее на подозрении, уличили в мошеннической проделке, уволили с работы и вызвали к прокурору. Здесь все на месте: правильно выбран объект, разоблачен и наказан мошенник, а смешного, сатирического рассказа не получилось.

В рассказе Н. Баженова «Обыкновенный разговор» (1953, № 6) разработана тема бдительности, заострено внимание на борьбе с болтунами и ротозеями. Содержание рассказа несложно. Два ответственных работника случайно встретились в ателье бытового обслуживания. Пока им гладили костюмы, в разговоре между собой они выдали много секретных сведений о станочном парке завода, о новых типах машин и т. п. Работница ателье строго отчитала болтунов, пообещав сообщить об их разговоре парторгу завода. Смущенные клиенты быстро покинули ателье.

Тема автором поднята правильно, но сатирического элемента здесь нет. Если бы этот рассказ появился в обычном периодическом издании (типа «Огонька» или «Смены»), то его публикация, пожалуй, и не могла бы вызвать критических замечаний как зарисовка очеркового типа.

Рассказ Н. Баженова построен в форме диалога. Персонажи сообщают друг другу новости, обмениваются впечатлениями, но в их речах — одно натуралистическое правдоподобие, и нет ни живости, ни остроты, ни комизма. Герои и наказаны не так, как их следовало бы наказывать в сатирическом произведении. Неслучайно автор ввел девушку с комсомольским значком, вложив в ее уста дидактическую реплику. В самом же развитии содержания рассказа болтливые персонажи никак не осуждены.

Для сатирика важнее всего морально «снизить» героев, разоблачить их средствами злой и едкой насмешки. К сожалению, авторы «Крокодила» чаще, чем это вызывается необходимостью, обращаются к таким приемам воздействия на «объект», как прозрачная угроза пожаловаться на отрицательных персонажей в вышестоящие органы. При этом остается нереализованным совет Маяковского о «сатирической обработке факта». Вместо того чтобы вести отрицательного героя к прокурору, грозить ему проработкой у парторга, сатирик должен в себе воплотить качества и парторга и прокурора, так уничтожив «зло» насмешкой, чтобы этот суд был самой суровой карой. Как говорил Маяковский, сатирику необходимо обличать носителя пережитков прошлого таким образом, чтобы у него на год вперед сквозь брюки красное мясо просвечивало.¹¹

Об этом тем более необходимо напомнить, что сатирик имеет часто дело с такими недостатками, на которые не распространяется прокурорский надзор (равнодушие, чванство, подхалимство и многое другое).

В сатирическом рассказе все главные черты героя раскрываются в сюжете в целом, а не только в отдельных комических ситуациях, которые могут иметь место и в обычном рассказе. В сатирическом произведении сюжет должен быть смешным, занимательным, отличаться остротой выдумки, новизной поворотов. Важно только, чтобы смешное не служило средством пустой занимательности, не толкало к злоупотреблению внешним действием, как это получалось порой в ранних рассказах Е. Петрова, Л. Ленча, Б. Ласкина и других писателей, а давало дополнительные штрихи к основному содержанию образа.

У некоторых же сатириков «Крокодила» выявление черт героя, характера происходит не посредством умело найденных ситуаций в общем развитии сюжета, а путем многословного изложения событий. Не говоря уж о том, что это убивает художественность, — это убивает смех и мешает раскрытию характера в действии. В сатирических рассказах таких писателей порой в основе сюжета лежит не история персонажа, характера, а история некоего неприглядного его «дела», в которой не раскрываются органически черты героя. Таковы отдельные рассказы И. Костюкова, В. Куканова и некоторых других авторов.

Вот, например, рассказ В. Куканова «Клен кудрявый» (1952, № 21).

¹¹ В. Р. Маяковский, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. 10. Гослитиздат, М., 1941, стр. 331.

В кабине грузовой машины рядом с шофером Кувалдиным сидит агент снабжения Водохлебов. Они едут леском и по степи, где имеются свежие лесопосадки. Водохлебов восхищается молодыми лесопосадками, однако, когда в рытвине машина застревает, а Кувалдин окапывает колесо, он срывает ветки с молодых кленов.

«— На-ка, подсунь под колесо для лучшего сцепления! А я еще наломаю... Средство испытанное...» — говорит Водохлебов шоферу.

Действие разворачивается как в обычном, несатирическом рассказе.

«— Какой кленок испортил! — с огорчением говорит он <шофер>. — Ты бы только подумал, каким он мог стать лет через пятнадцать! Эх ты, краснобай! А я-то считал, что ты серьезно рассуждаешь...»

«— И чего зря горячишься? — примирительно бормочет „краснобай“. — Посадки, небось, старые, не по плану выросли... Клочок какой-то!..»

«— Клочок это или не клочок, — снова закипает гневом Кувалдин, — а если тронешь еще хоть листик, то вот!

«Перед самым носом Водохлебова возникает для обозрения наредкость увесистый кулак».

И из такого рода диалогов и ситуаций построен весь рассказ.

Этот рассказ имеет претензии называться сатирико-юмористическим, и притом небезосновательно (один из героев — персонаж сатирического плана: говорит одно, а делает совсем другое, при этом еще оправдывается, не понимает своей вины). Однако разоблачается этот «герой» не средствами комизма, а обычными средствами «снижения».

Кувалдин «закипает гневом», говорит автор. Но это не выражено в реплике героя рассказа. Если бы мы слышали издевку, насмешку в его речи, то могли бы лучше почувствовать, что шофер действительно закипает гневом. Авторская ремарка «закипает гневом» подменяет тщательную работу над изображением резких, осуждающих эмоций у персонажа. Не случайно автор заставляет Кувалдина угрожать кулаком. Подлинный сатирик или юморист никогда не прибегнет к такому «средству» разоблачения зла. Он разоблачит и заклеймит отрицательного героя силой смеха. Здесь же налицо подмена средств сатирического рассказа средствами рассказа обычного.

Это наложило отпечаток и на пейзаж в рассказе. Вот как, например, изображает Куканов путь, которым ехали его герои:

«Дорога с голого, обветренного холма спускается в низину. Здесь по обе стороны от нее густо разрослись набравшие силу

многолетние насаждения. Буйная смесь молодых сосен, кленов и орешника тянется вдоль дороги до очередного холма и там, будто испугавшись крутого подъема, обрывается» (стр. 11).

Повествование ведется в серьезном плане, и это задает тон всему рассказу. А опытные писатели, такие, как Л. Ленч, В. Дыховичный и М. Слободской, Г. Рыклин, изображая пейзаж, пронизывают описания природы смехом светлым или саркастическим, в зависимости от цели и объекта рассказа.

Например, рассказ Г. Рыклина «Драматическое сопрано» предваряется такой зарисовкой: «На дворе старательно гудела метель. Прodelывала она это в абсолютной темноте. Я раза два подходил к окну — ничего не видно. Это обстоятельство избавляет меня от обязанности начать рассказ с описания природы».¹²

Это вступление своей насмешливой иронической экспрессией задает необходимый тон всему последующему комическому повествованию. А в рассказе «Клен кудрявый», как и в других произведениях Куканова («Корень зла»), картины природы выполняют «обычные» функции: просто помогают лучше обрисовать место действия, оттенить то или иное психологическое состояние персонажа.

Отсутствие комизма в речах героев, в ситуациях и поступках их, отсутствие элементов комического в пейзаже превращает рассказ Куканова (по замыслу сатирический) в рассказ обычного плана с отрицательным персонажем. Это же подтверждает и концовка рассказа, где герой наказывается не средствами сатиры, а физическими мерами воздействия: шофер изгнал агента из кабины, и этому последнему пришлось довольствоваться всего лишь кузовом.

Смех рождается в зависимости от характера предмета и от нашего отношения к нему. Он может возникать в самых разнообразных жизненных ситуациях и положениях и проходить в соответствии с их сущностью все ступени от легкой шутки до гневного сарказма.

Человек в сатирическом произведении тогда становится смешным, когда, например, проявляет свою отсталость, не замечая этого. Чернышевский утверждал, что «безобразное становится комическим только тогда, когда усиливается казаться прекрасным».¹³ В несоответствии между сущностью явлений и их формой, между тем, чем является человек, и тем, чем он кажется себе или остальным, и заключается смешное.

¹² Г. Рыклин. Хочу приветствовать! Стр. 11.

¹³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 185—186.

Разоблачение безобразного, которое «усиливается казаться прекрасным», и составляет одну из главных задач сатирика. Это определяет в свою очередь выбор конфликта и характера.

Что получается, когда этого не учитывает сатирик, видно на примере рассказа И. Костюкова «Целовальник» (1954, № 2). Автор задался целью разоблачить и высмеять человека, учившегося, чтобы стать зоотехником, но не пожелавшего работать по специальности и предпочтившего стать за буфетную стойку. Предмет для сатиры самый благодарный. Но как эту тему разрабатывает И. Костюков?

Впервые перед читателем Чекин предстает расторопным малым с начальственной хрипотцой в голосе, умело повелевающим официантами. Вот и портрет его, каким он представляется землякам Чекина из колхоза: раньше он «был такой щупленький, худенький. А теперь, смотри, как отъелся, покраснел, словно помидор на солнце! От щек можно прикуривать. Ах, чтоб ему!...» (стр. 7).

Однако в этом описании нет ничего сатирического: обычная характеристика отрицательного персонажа. Чем дальше, тем больше читатель убеждается, что автор допустил некоторый просчет. А что, если Филипп Чекин вообще неспособен быть дельным, толковым зоотехником и его призвание стоять только за стойкой, за которой он весьма «шустро управляется»? Слишком глупым и примитивным показан Чекин в рассказе, чтобы можно было пожалеть о том, что он не на посту зоотехника. Уж пусть он лучше управляется со стаканами, «лихо отмеряя водку», чем будет глушить ту же водку в колхозе, губя общественное добро.

Причина авторского просчета — в нечеткости замысла, в неумении привести в полное соответствие предмет сатиры и ее средства. Костюков задумал принизить, осмеять бывшего зоотехника, променявшего свою специальность на сомнительное звание «артиста» по откупориванию винных бутылок. Но вместо того, чтобы высмеять его средствами тонкого комизма, едкой, разящей насмешкой, автор пошел по пути наиболее легкому, по пути проработки и поучений в адрес Чекина со стороны положительных героев и оглушения, огрубления черт отрицательного персонажа. В данном случае это огрубление дает прямо противоположный результат.

Щедрин неслучайно наделял своих героев, занимающих высокие посты в самодержавном государстве, низменными чертами, показывал их низменными, грубыми, глупыми существами. Этим великий писатель добивался огромного сатирического эффекта. Управление государством — дело сложное, тонкое, от-

ветственное, оно требует незаурядных качеств от человека. А Щедрин, в полном соответствии с глубокой внутренней правдой времени, ставил у государственного руля бесшабашных советников с трещинами в черепе, Органчика, майора Прыща, обладающего фаршированной головой.

В произведении Костюкова все обстоит иначе. Пост целовальника не требует никаких особых заслуг, отмерять водку и наполнять пивом кружки может любой — ни ума, ни иных особых качеств здесь не требуется. Вот почему грубый, вульгарный, примитивный Чекин с его неизменным: «Пршу, пжалста, за стол. Там подадут и сто пятьдесят и кружку пива» (стр. 7) — кажется на своем месте. А раз человек на своем месте, какая же может быть сатира. Обладая Чекин умом, культурой, необходимыми знаниями и способностью к работе по приобретенной специальности, но будь человеком, ловко увернувшимся из корыстных целей от «невыгодной» должности, тогда был бы понятен авторский запал. Тогда и образ мог бы получиться по-настоящему сатирическим.

Часто для того, чтобы резче подчеркнуть недостатки персонажа, необходимо показать, что он не лишен ловкости, хитрости, даже ума. Нередко бюрократы, карьеристы, приспособленцы, хапуги обладают незаурядными качествами, сметкой, изворотливостью, и тем страшнее они, тем труднее с ними бороться.

Именно на такие мысли наводит рассказ В. Карбовской «Шуба из цигейки» (1954, № 3), в котором верно распределены свет и тени, удачно используются средства резкого заострения, злого, саркастического смеха.

Молодой врач Вера Андреева мечтает купить шубу из цигейки, но в магазинах их нет, а в комиссионных — подержанные. И только у Тамары Петровны, по отзывам знакомых — «очень интеллигентной, культурнейшей дамы» (стр. 6), можно «достать» то, что хочет Вера.

Описание Тамары Петровны начинается с ее портрета. Через дверную щелку Вера видит первоначально «очень большой рот, густо малинового цвета с лиловым оттенком» (стр. 6). Затем рот раскрылся и «обнаружил ювелирную выставку золотых изделий». В вот, наконец, вся Тамара Петровна: «На хозяйке квартиры атласный халат с желтыми орхидеями по черному полю. Такой материи Вера не видела ни у кого. В ушах серьги. Таких серег тоже ни у кого нет. Лицо, обсыпанное пудрой, похоже на ком сдобного теста, вываленного на стол для разделки, когда оно плывет во все стороны. Волосы, как пакля, на лбу уложены в локоны, а сзади торчат вихрами, как

на старом парике» (стр. 6). Это описание, резко снижающее «героиню» и психологически оправданное тем, что Тамара Петровна раскрывается перед читателем через восприятие молодой женщины. Здесь все продумано и все сатирично, в отличие от портрета Чекина у Костюкова. Вере аттестовали Тамару Петровну как «очень интеллигентную» особу, а она совсем не такая. Но мысль эта последовательно, начиная с самого малого, разворачивается автором не назойливо и потому убедительно. Грубые, вульгарные черты Чекина не контрастировали с той характеристикой, которая дается ему с самого начала рассказа, поэтому ничего комического в его портрете не было, как ни усиливался автор добиться комического впечатления.

В «Шубе из цигейки» все обстоит иначе. Тамару Петровну Вера представляла человеком культурным. А на деле — лиловые губы, невыразительное тестообразное лицо, крикливая мешанская роскошь во всем, от необыкновенного халата до мраморного Аполлона. И все это оказывается фальшивым, искусственным, как неестественны ее волосы, напоминающие старый парик, как фальшива улыбка, обнажающая не зубы, а «ювелирную выставку золотых изделий».

Сделка между Верой, настоящим советским человеком, и Тамарой Петровной не состоялась. Вера не нуждается в ворованных шубах. Она исполнена ярости и гнева. «Ей хочется сказать что-нибудь резкое, уничтожающее. Хочется крикнуть: „Вы воровская компания, спекулянты, мелкие, но зловерные людишки, и я с вами не желаю иметь ничего общего!“». Но у нее мягкий и кроткий характер. И мама всегда учила ее вежливости. Нет, она не может сказать этой глазастой особе в лицо, что она о ней думает. Она говорит:

«— Хорошо, я подумаю и позвоню вам.

«— Милочка, но вы даже не спросили о цене, — слащаво улыбается Тамара Петровна.

«— Это неважно.

«— Ну, я так и думала, что вы не станете крохоборничать. Но на всякий случай — восемь тысяч. Такой товар можно достать только через Эдика» (стр. 7).

И все-таки вскоре Вера звонит по телефону и говорит все, что она думает о «мерзкой старой жабе» и «ее жабенке», устраивающем темные махинации под вывеской комиссионного магазина. Обличительные речи Веры не воспринимаются как назойливая дидактика, как непереносимая приправа к плохому «сатирическому» рассказу, а органически входят в общую структуру произведения.

В. Карбовская говорит о трудности борьбы с умело маскирующимися спекулянтами, указывает на тех, кто пользуется их услугами (в рассказе фигурирует некий народный артист, не видящий ничего зазорного в существовании «культурных» спекулянтов и мошенников типа Эдика и Тамары Петровны) и поэтому вольно или невольно покрывает их. Писательница не ведет Тамару Петровну и ее оборотистого отпрыска в суд, к прокурору. Финал рассказа выдержан не в мажорных тонах: «Я давно не видела Веру Андрееву и не знаю, ходит ли она в цигейковой шубе с фалдами на спине. Однако толстая жаба с лиловыми губами и ее жабенок процветают попрежнему» (стр. 7).

Писательница мобилизует читателя. Она говорит, что борьба предстоит длительная и трудная. И все же от рассказа веет бодростью и оптимизмом. Верится, что хорошие советские люди выкорчуют все злое, нечистое, нечестное из нашей жизни. В. Карбовская, хотя и не посадила на скамью подсудимых своих «героев», но средствами сатиры раскрыла вредоносную сущность ловких хапуг, пригвоздила их к позорному столбу.

Разумеется, сатирический рассказ не должен вызывать у читателя непрерывный смех, но разворачивание характера в нем происходит таким образом, что основные черты раскрываются в сюжетном развитии средствами комического. Здесь и надо искать решение вопроса о жанровой определенности, которая реализуется прежде всего в сюжете в целом.

Завершающим моментом в движении сюжета является развязка. Важная роль развязки в сатирическом произведении заключается в том, что именно в ней реализуется с большей силой, чем в любой другой части сюжета, воспитательная направленность произведения. Здесь свершается окончательный приговор над отрицательными явлениями, получают завершение судьбы персонажей, разрешается конфликт.

В современном сатирическом рассказе встречается несколько типов развязок.

Во-первых, герой может внутренне не измениться к концу повествования. Он разоблачен писателем, вред его очевиден для других персонажей и читателей, но сам он не перерождается. Во-вторых, у отрицательного героя может наметиться перелом, герой начинает понимать пагубность той линии жизни, которой придерживался ранее. И, наконец, сатирический герой может, потрясенный тем или иным событием, раскрывающим вред и опасность прежнего его существования, переродиться.

Для рассказов Л. Ленча характерно то, что к концу их герои или перерождаются, или становятся на путь возрождения. И это случается в результате сурового урока, который ведет к нравственному потрясению героя и перелому в его характере. Концовки рассказов Ленча существенно отличаются от концовок произведений других юмористов и сатириков. Рассказы его не всегда смешны, иногда исполнены драматизма, иногда лиризма и очень редко (как исключение) имеют смешной конец. Происходит это потому, что герой перестает быть объектом сатирической или юмористической критики, ибо он расстаётся с теми чертами, которые делали его комическим, сатирическим персонажем. Естественно, что изменившийся характер оказывал влияние на развитие сюжета в таких рассказах.

У Г. Рыклина, в отличие от Л. Ленча, в конце рассказа герой, как правило, не перестраивается. Рыклин не сообщает нам, какой след оставляет поражение в душе отрицательного персонажа. Для него важно показать лишь то, что плохой человек разоблачен и посрамлен. Дальнейшая его судьба мало интересует автора.

Приверженность писателей к тому или иному типу развязок означает их тяготение к определенному способу разрешения конфликтов. Чаще всего подобные особенности обусловлены не просто случайным стечением обстоятельств в рассказе, а являются чертой художественного метода писателя, выражением его взглядов на жизнь и людей. Характерно, что у большинства молодых авторов «Крокодила» трудно наметить излюбленные типы решения развязок. Они столь же разнообразны, как и темы их сатирических произведений.

С 1953 года у авторов журнала еще больше усилился трезвый, реалистический подход к жизни. Сатирики «Крокодила» учатся более верно отбирать жизненный материал в соответствии с задачами обличения, усилили критику всего вредного и фальшивого, всего косного и отсталого в нашей действительности. Сближение с жизнью, отход от смехачества, активное выдвижение новых авторов — все это явилось результатом реализации постановлений Центрального комитета Коммунистической партии о журнале «Крокодил». Однако все еще недостаточно растет мастерство сатирической типизации, умение раскрывать характер в сюжете.

Мы попытались показать основные моменты, характеризующие десятилетний путь журнала «Крокодил», раскрыть положительное и отрицательное в сатирической прозе журнала. Еще раз нужно повторить, что при всех серьезных недостат-

ках, которые имелись в работе «Крокодила», общая тенденция развития вела его по восходящей линии. И самое главное — все упрочивалась связь журнала с советской действительностью, все более усиливалось стремление к выражению коренных народных нужд и чаяний. Для того чтобы эта тенденция укрепилась, необходимо преодоление, по меньшей мере, трех существенных недостатков, характерных в той или иной степени для всех периодов: незначительности темы, невыразительности и порою отсутствия комических образов, кампанейщины.



П. Н. БЕРКОВ

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ПАРОДИИ XVIII—XX веков

(К вопросу о пародии как сатирическом жанре)¹

Изучение пародии, довольно интенсивно привлекавшее советских литературоведов в начале 30-х годов,² в последние два десятилетия перестало занимать сколько-нибудь значительное место в нашей литературной науке.

Пренебрежительное отношение к пародии как объекту научного изучения замечается не только у нас. В западноевропейском литературоведении также указывалось, что изучение пародии — это «до сих пор запущенная область» литературной науки.³

Возможно, причиной подобного отношения к пародии на Западе является общее для буржуазной науки последних де-

¹ Настоящая статья представляет часть большой работы, посвященной истории русской пародии. Сокращены главы о пародии XVIII века, Козьмы Пруtkова и предсоветского периода и опущены главы о пародии Пушкина, Чехова, Горького, Маяковского и Демьяна Бедного.

² Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. Русская литературная пародия. Вступительные статьи А. Цейтлина и Л. Гроссмана. Госиздат, М.—Л., 1930 (с библиографией по теории и истории пародии и указателем русских пародий); Мнимая поэзия. Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XX веков. Под ред. Ю. Тынянова. «Academia». М.—Л., 1931; Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века. Сост. В. Орлов и А. Островский. 2 тт. «Academia», М.—Л., 1931—1932; Н. Кравцов и А. Морозов. Сатира 60-х годов. М.—Л., 1932; Ирон-комическая поэма. Ред. и прим. Б. Томашевского. Вступ. ст. В. А. Десницкого «Советский писатель», Л., 1933; Поэты «Искры». Ред. и прим. И. Ямпольского. «Советский писатель», Л., 1933; П. Н. Берков. Козьма Прутков, директор Пробирной Палаты и поэт. К истории русской пародии. Изд. АН СССР, Л., 1933, и др.

³ H. Grellman. Parodie. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Herausgegeben von P. Merker und W. Stammer. Berlin, 1926—1928. B. II, S. 631.

сятилетний отсутствие интереса к теоретическим вопросам литературоведения.

Невнимание же советских литературоведов к этому вопросу едва ли может найти оправдание: именно сейчас, когда изучению сатиры и сатирических жанров придается у нас такое большое значение, пародии следует уделить соответствующее место в работах советских литературоведов.

Предлагаемые ниже теоретические замечания и историко-литературные наблюдения могли бы, как кажется автору, явиться некоторым материалом для разработки теории и истории русской пародии.

1. НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПАРОДИИ

Представление о пародии как о «комическом или сатирическом подражании кому-чему-нибудь»⁴ или как о «шуточном или насмешливом подражании в прозе или стихах какому-либо литературному произведению с соблюдением внешней формы и тона последнего»,⁵ прежде чем наполнилось теперешним содержанием, прошло довольно длинный путь развития.

Наши современные литературоведы не склонны делать различия между пародиями на определенное произведение, на художественную манеру какого-либо автора, на литературный жанр или на литературное направление (см. «Теория литературы» Л. И. Тимофеева). Между тем в старых работах о пародии мы находим подробную классификацию этого литературного явления. Так, Н. Ф. Остолопов, ссылаясь на Цицерона, указывает, что в древности различали пародии, состоявшие:

а) в полном сохранении пародируемого текста (обычно стиха из произведения высокого жанра), но в применении его в условиях, прямо противопоставленных тем, которые вызвали его появление;

⁴ С. И. Ожегов. *Словарь русского языка*. Изд. 3-е, Гос. изд. иностр. и национ. словарей, М., 1953, стр. 446.

⁵ *Словарь иностранных слов*. Под ред. И. В. Лехина и проф. Ф. Н. Петрова. Изд. 3-е, Гос. изд. иностр. и национ. словарей, М., 1949, стр. 477; в изд. 4-м, 1954, стр. 516, несколько иначе: «... подражание какому-л. произведению искусства...»; ср. «Краткий словарь литературоведческих терминов» Л. И. Тимофеева и Н. Венгрова (изд. 2-е, Учпедгиз, М., 1955, стр. 84): «Пародия — один из видов сатирической литературы, произведение в стихах или прозе, в котором обычно показаны смешные или порочные стороны в творчестве какого-либо известного писателя или популярного произведения».

б) в полном сохранении пародируемого текста, но в использовании какого-либо входящего в него слова-омонима в другом смысле;

в) в замене одной или нескольких букв в пародируемом тексте, придающей ему иронический или сатирический смысл;

г) в замене одного или нескольких слов в пародируемом тексте с той же целью;

д) в создании «сочинения написанного по расположению другого известного творения, с обращением на другой предмет и с произведением, через перемену некоторых выражений, другого смысла. Древние наиболее говорят о сем роде пародий».⁶

Если всмотреться во все эти разновидности древней пародии, то при всем их различии характерной и общей их чертой является одно — утрата уважения к пародируемому автору. Подлинное произведение писателя изменяется, переделывается, переосмысляется, т. е. перестает восприниматься в первоначальном своем, серьезном значении.

Для того чтобы дойти до такого отношения к произведению, пользовавшемуся авторитетом и значением, древнему обществу необходимо было достигнуть определенной ступени исторического развития, приобрести способность критически, иронически оценить то, что раньше (мифы, культовая литература, творения великих писателей) вызывало безграничное, почти благоговейное преклонение.

Появление хотя бы одного из перечисленных выше видов пародии в любой из древних литератур означало, что прежнее целостное, простодушно-некритическое мировоззрение — поскольку можно говорить о мировоззрении для тех эпох — дало трещину, уступило место новому взгляду на мир, на вещи, на литературу, сменилось рефлексией, способностью видеть смешное в том, что до того казалось серьезным и важным.

Почему же могло появиться такое отношение к миру? Что могло вызвать подобные новые явления в общественной психике?

Античные авторы считали изобретателем пародии Гиппонакта, жившего около 560 года до н. э. Назывались, впрочем, и другие имена, но относящиеся опять-таки к середине VI — началу V века до н. э.

Вопрос о том, кто именно был «изобретателем» пародии, т. е. чье имя как творца первой пародии сохранилось в памяти античных авторов, едва ли представляет научный интерес и вряд ли заслуживает внимания. Но несомненное научное зна-

⁶ Н. Ф. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. II. СПб., 1821, стр. 333—337.

чение имеет вопрос о том, почему пародия зародилась в Греции как раз в середине VI века до н. э., какие социально-политические причины вызвали ее появление именно в это время.

Если внимательно всмотреться в историю Греции этого периода, то окажется, что это было время полной смены родовых отношений государственными, время, когда «развилось государство, частью преобразуя органы родового строя, частью вытесняя их и внедряя на их место новые органы и, наконец, полностью заменяя их настоящими органами государственной власти».⁷ Еще в родовом обществе появилась «частная собственность на стада и роскошную утварь», которая «вела к обмену между отдельными лицами и превращению продуктов в товары. И в этом — зародыш всего последующего переворота».⁸ «Родовой строй приходил к концу. Общество с каждым днем все более вырастало из его рамок; даже худшие отрицательные явления, которые возникали у всех на глазах, он не мог ни ослабить, ни устранить. А тем временем незаметно развилось государство».⁹

Именно этот период смены одних общественных форм другими, утраты старыми родовыми авторитетами своего бывшего всеобщего и непререкаемого значения и влияния подготовил почву для возникновения ирогической, даже сатирической переоценки если не всего, то большей части культурного наследия родового прошлого. Именно тогда и родилась пародия.

«Героический эпос, созданный позднеродовым обществом, — пишет И. М. Тронский, — оказался к концу революционной эпохи уже устаревшим жанром».¹⁰ Вполне естественно, что наибольшее количество пародий, как сообщают античные писатели, выпало на долю не кого иного, как «несравненного» Гомера, считавшегося ранее творцом совершенно недостижимых эпических творений.

Почему же поэмы Гомера оказались к концу революционного периода, периода вытеснения государством рода, устаревшим жанром?

Вся идеология гомеровских поэм — это идеология позднеродового строя, это идеологическое оправдание и прославление сложившегося к этому времени социально-политического

⁷ Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. I. стр. 88)

⁸ Там же, стр. 91.

⁹ Там же, стр. 93.

¹⁰ И. М. Тронский. История античной литературы. Изд. 2-е. Учпедгиз, Л., 1951, стр. 79.

уклада. Совершенно естественно, что в условиях складывавшегося, а затем и сложившегося государства, в результате борьбы пришедшего на смену родовому строю, все укреплявшее или стремившееся укрепить старые порядки вызывало, не могло не вызывать отрицательное отношение к себе. Понятно, что одним из средств борьбы с идеологически устаревшим жанром эпоса явился непочтительный смех, ирония, пародия.

Здесь нам необходимо коснуться одной попытки объяснить возникновение пародий на поэмы Гомера, попытки, на наш взгляд, глубоко ошибочной, не учитывающей социально-политической основы этого литературного явления.

Проф. С. И. Радциг, касаясь этого вопроса, пишет: «Пародия есть сатирическое воспроизведение какого-нибудь сюжета или литературных приемов в формах, нарочито не соответствующих содержанию. Весь смысл и задача такого произведения заключается в нарочитом противоречии между формой и содержанием. Эта противоречивость служит явным показателем, что форма, унаследованная от прежних времен, уже перестала соответствовать новому содержанию и новым условиям жизни. Это и произошло как раз на известном этапе с греческим эпосом».¹¹

Эта точка зрения совершенно неверна и необосновательна. Произведения героического эпоса пародировались не потому, что их форма перестала соответствовать новому содержанию и новым условиям жизни. Героические эпосы, созданные позднеродовым обществом, ставили своей целью, подобно всякой надстройке, укреплять строй, породивший их, и, следовательно, их идеологическое содержание и социальная направленность пришли в противоречие с новыми условиями денежного хозяйства и государственного устройства и стали своеобразным идеологическим тормозом. И именно поэтому и потребовалось их осмеять в пародиях, осмеять их содержание, а не форму, лишить их, хотя бы на время, идеологического и эстетического влияния при посредстве смеха, сатиры, пародии.

Затем, объяснение проф. Радцига неверно и с формальной стороны. По его словам, пародии на поэмы Гомера появились потому, что «форма, унаследованная от прежних времен, уже перестала соответствовать новому содержанию и новым условиям жизни». А разве кто-либо пытался втиснуть в форму эпоса новое содержание греческой жизни VII—VI веков до н. э.? Ведь поэмы Гомера исполнялись в то время без ка-

¹¹ С. И. Радциг. История древнегреческой литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 78.

кой-либо модернизации, с сохранением всего их старого содержания и старой формы. Следовательно, объяснение, предложенное С. И. Радцигом, ничего не объясняет, так как он исходит из неправильных положений, не учитывает реальную историческую почву.

Все пародии в приведенной выше классификации построены на изменении содержания пародируемого образца при более или менее полном сохранении его формы. «Высокая», «важная», серьезная направленность того или иного стиха или целого произведения заменялась направленностью прямо противоположной. Это означало, что пародисты уже отличали содержание, идею, цель осмиваемых образов от формы их выражения. Античная пародия не знала того, что впоследствии получило название «установки на форму», т. е. осмеяния только формы, формы как таковой; все дошедшие до нас пародии того периода отправляются от конкретных произведений и от их содержания.

Из сказанного можно сделать следующий важный, как нам кажется, вывод: пародия возникла в условиях складывавшегося классового общества как средство борьбы с устаревшей, но еще действенной идеологией предшествовавшего общества и была направлена на устранение или по крайней мере ослабление влияния этой идеологии.

Данное положение может вызвать возражение следующего характера: если пародии были направлены на поэмы Гомера и ставили своей целью лишить их идейно-художественного влияния, как же могло случиться, что античное искусство сохраняет для нас в известном смысле значение нормы? Значит, либо пародии оказались недейственными, либо они и не ставили себе такой цели.

На самом деле не верно ни то, ни другое предположение.

Мы знаем из античной литературы не только то, что Александр Македонский не расставался с рукописями поэм Гомера и что многие знали их наизусть и т. д., но и то, что в известные периоды чтение Гомера рассматривалось как признак провинциальной отсталости, что ему предпочитался Фокилид, малоизвестный поэт второй половины VI в. до н. э.,¹² что к отдельным местам в эпосах Гомера относились критически.¹³

¹² Дион Христомом. «Описание Ольвии». Цитирую по книге: В. В. Латышев. Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе, т. I. СПб., 1893, стр. 174—175.

¹³ Напомню известные стихи из «Искусства поэзии» Горация:

... Но досадно,

Если и добрый наш старец Гомер иногда засыпает.

(Стих. 358—359)

Таким образом, нельзя считать, что авторитет Гомера и преклонение перед его поэмами были постоянны и неизменны. Правда, мы не знаем, было ли это вообще результатом воздействия пародий и только их воздействия, однако ясно, что бесследно пройти пародии не могли.

Но это лишь одна сторона вопроса. Другая состоит в следующем.

Художественная сущность эпоса, то, что мы обычно называем идейно-художественным содержанием его, не исчерпывается одной политической направленностью. Героические эпопеи не только ставили своею целью укреплять позднеродовой строй. Свою главную идею они воплощали в замечательных образах героев, боровшихся за свои идеалы, исполненных глубокой любви к родине, цельных и обаятельных в своей первозданной чистоте и красоте. Герои античного эпоса — люди высоких моральных качеств, несмотря на то, что эпоха, в которую они жили, была варварской стадией развития общества. Действующие лица эпических поэм древности способны волновать и современного читателя тем, что они глубоко человечны и мотивы их поступков, переживания их, чувства и действия нам понятны и близки. Вот этот-то секрет создания образов, способных жить века и века волновать читателей, оказался великим в Гомере, а не политическая направленность его поэм, не стремление укрепить строй, бывший прогрессивным в тот период, когда поэмы эти складывались, и ставший реакционным при дальнейшем развитии общества.

Поэтому, после того как государство, пришедшее на смену рода, окончательно укрепилось и фактически, и идеологически, для него перестали представлять опасность произведения художественной литературы предшествующего периода, утратившие свой политически-агитационный характер. В то же время эти произведения сохранили свое значение как совершенные образцы поэзии, имеющие познавательный смысл и оказывающие положительное морально-воспитательное воздействие. Так, наряду с утратой одного своего значения, античный эпос приобрел другое, более широкое значение.

Эти изменения отразились также и на характере и значении пародии. Игравшие вначале активно разоблачительную роль в борьбе за новые, государственные формы жизни против старых, родовых, пародии на поэмы Гомера, по мере ослабления остроты этой борьбы, утрачивают свое прежнее назначение.

Они не лишаются своей политической направленности, как не утрачивают ее и сами эпические поэмы, послужившие осно-

ванием для их возникновения; направленность эта сохраняется и при историческом подходе к эпопеям и к пародиям в последующее, точнее в наше время легко обнаруживается. Утрачивается только актуальный характер, политический смысл пародии. Одновременно с этим сатирический комизм, бывший прежде средством в борьбе с враждебной идеологией, теряет свою эмоциональную окраску, свою сатиричность, и пародии, «оторвавшись» от своего непосредственного оригинала, начинают восприниматься как явления чисто комические. И поэма-пародия «Маргит», и более известная «Война мышей и лягушек», в свое время комически «снижавшие» эпические творения Гомера и служившие средством идеологической борьбы с позднеродовыми воззрениями, превращаются в литературно занимательное, забавное чтение, не ставящее уже себе больших общественно-идейных задач.

Так в ходе исторического развития возникли две разновидности пародии — наступательная и развлекательная, и хотя, как было показано, вторая выросла из первой, но, раз появившись в классовом обществе, обе они продолжали и продолжают существовать, в целом сохраняя свой характер и выполняя свою идеологическую функцию.

История пародии как литературного жанра есть история, с одной стороны, прогрессивной наступательной пародии и, с другой, реакционной развлекательной пародии, насаждавшейся литературными представителями классов, утрачивавших свое историческое значение.

Несколько эпизодов из истории русской пародии XVIII—XX веков, предлагаемые ниже, подтверждают сказанное. Однако прежде чем мы обратимся к истории русской литературной пародии, представляется целесообразным остановиться на пародии в русском народном творчестве.

2. ПАРОДИИ В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Первые указания на существование пародий в русском народном творчестве относятся к начальным шагам русской фольклористики: К. Ф. Калайдович, переиздавая в 1818 г. «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», указывал в предисловии, что среди неперепечатанных им песен находится одна, озаглавленная «Агафонушка», в которой «виден пример пародии Данилова собственного его произведения¹⁴ — „Соловья Будимировича“...» (стр. XXXIII). Считая

¹⁴ К. Ф. Калайдович, как известно, считал Киршу Данилова автором, а не составителем сборника «Древние российские стихотворения» (заглавие было дано сборнику Калайдовичем).

в указанных местах. «А это соображение, — продолжает он, — естественным образом наводит на мысль, весьма вероятную, что в названных областях были сильно распространены среди народных масс весьма старинные исторические и былевые песни и до такой степени завладели их воображением и памятью, что не могли не подать повода их доморощенным юмористам издеваться над ними под веселую руку, представить их изнанку, облечь в данную готовую форму какие-нибудь выдающиеся забавные случаи из окружающей их жизни семейной и общественной».¹⁹

Объяснение, предлагаемое Шейном, конечно, не является подлинным установлением причин возникновения фольклорных пародий. Если старинные исторические и былевые песни «до такой степени», т. е. в очень сильной форме, завладели воображением и памятью народных масс, то это значит, что они пользовались большим уважением и влиянием в народной среде. В таком случае совершенно непонятно, почему эти старинные песни «не могли не подать повода доморощенным юмористам издеваться над ними под веселую руку»? Если эти пародии были созданы какими-то единичными насмешниками, не отражавшими подлинного, уважительного отношения народных масс к старинным песням, как же оказалось, что эти песни сохранились в народе и притом в разных областях?

Несколько далее П. В. Шейн указывает, что «в народе были в ходу и, вероятно, циркулируют кое-где еще и теперь такие приемы, которые пользуются для своих целей готовую рамку пародируемого оригинала для удобнейшей вставки в нее своего специального содержания, исключительно, однако, сатирического характера».²⁰

Это указание имеет для нас важное значение. Признание в пародиях сатирической направленности опровергает ранее высказанное Шейном мнение, что пародии — это издевательство доморощенных юмористов под веселую руку над старинными историческими и былевыми песнями как таковыми. И в русском фольклоре, как и в греческом, пародии направлены не на форму, не на жанр, а на жизненное содержание, с той только разницей, что в пародиях на поэмы Гомера отрицалось прошлое во имя настоящего, а пародиях на былинку о Соловье Будимировиче, на историческую песню о Кострюке «сниженная», «бытовая» современность отрицалась противопоставлением героическому прошлому.

¹⁹ Там же, стр. 191.

²⁰ Там же, стр. 193.

Возникновение пародий в русском фольклоре приходится на время окончательного закрепощения крестьянства и является свидетельством того, что отдельные наиболее критически настроенные представители народной массы стали осознавать противоречие между героическим содержанием былин и исторических песен, отражавших прежнюю свободу народа, и его порабощенностью, униженностью в период создания этих пародий. Пародии эти в момент своего возникновения означали протест народа против бедности содержания его жизни.

Былина о Соловье Будимировиче начинается поэтической характеристикой того, что доступно русскому человеку эпохи создания этого эпического произведения, характеристикой его безграничной свободы: высота поднебесная, глубота окиан-море, раздолье по всей земли, глубокие омуты днепровские. На фоне этой свободной жизни и развивается эпическое содержание былины. Прямо противоположную цель имел автор «Агафонушки», вернее, первоначальной редакции этой пародии, так как текст этого произведения в «Сборнике Кирши Данилова» несомненно уже подвергался последующей обработке. В противоположность широким границам, вернее — безграничности, места действия былины «Агафонушка» начинается характеристикой ограниченной, «сниженной» «территории», на которой развивается далее пародийная «стрельба веретенная», действуют «пушки-мушкеты горшечные» и т. д.: «А на Дону, Дону, В избе на дому, На крутых берегах, На печи, на дровах. Высока ли высота потолочная, Глубока ли глубота подпольная, А и широко раздолье — перед печью шесток, Чисто поле — по поллавечью. А и сине море — в лохани вода».²¹

Национальное своеобразие русской фольклорной пародии заключается, таким образом, в том, что это — сатира на жизнь, а не на литературное произведение, что эта пародия была вызвана недовольством народа своим крепостным состоянием, ограничивавшим его свободу, принижавшим его человеческое достоинство.

До сих пор мы рассматривали фольклорные пародии в связи со статьей П. В. Шейна. Вторая работа о пародии в русском народном творчестве принадлежит В. П. Адриановой-Перетц и представляет выбор пародийных текстов из фольклора и примечаний к ним в сборнике «Мнимая поэзия» (под ред. Ю. Н. Тынянова). В этом издании В. П. Адрианова-Перетц поместила «Агафонушку», «Не спеть ли нам, братцы, про старинушку»,

²¹ Сборник Кирши Данилова. Под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901, стр. 110; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. ГИХЛ. М., 1938, стр. 179.

две пародии на исторические песни и девять — на свадебные. В примечаниях к напечатанным в сборнике текстам пародий В. П. Адрианова-Перетц писала: «Вероятнее всего, что зарождение пародий в народной среде следует связать со скоморохами... Пародирование довольно широко охватывает различные виды народного словесного творчества: волшебная сказка, героическая былина, историческая песня, свадебное величание, духовный стих, иногда целые сцены из свадебного обряда, пародия на церковную службу, заменяющая старый обряд похорон масленицы, — все это встречается и до сих пор в записях этнографов».²²

Из этой цитаты и приведенных выше указаний явствует, что в распоряжении В. П. Адриановой-Перетц имелось гораздо больше материалов о пародии в русском народном творчестве, чем у П. В. Шейна. Приходится только пожалеть, что исследовательница в дальнейшем не обращалась больше к данному вопросу, и даже в изданном под ее редакцией т. I «Русского народного поэтического творчества» (М.—Л., 1953) о пародиях в русском фольклоре не сказано ничего. Между тем даже беглое ознакомление с материалами, опубликованными П. В. Шейном и В. П. Адриановой-Перетц, убеждает нас в том, что русская фольклорная пародия имеет свои, очень своеобразные, черты, интересные для истории и теории пародии сатирического жанра вообще.

3. РУССКИЕ ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПАРОДИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.

Не меньший интерес представляет история русской литературной пародии, особенно со второй половины XVIII в. Это не значит, что и раньше не было в России литературных пародий: XVII век оставил нам пародийную «Службу кабаку», «Праздник кабацких ярыжек», пародийные «жития пианиц» и т. п.²³ В. П. Адрианова-Перетц высказала даже не лишнее утверждение, что возникавшая в XVII веке литературная пародия с общественно-политическим содержанием нашла себе продолжение в разнообразных по темам са-

²² Мнимая поэзия, стр. 409.

²³ В. П. Адрианова-Перетц. 1) Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.—Л., 1937; 2) Сатирическая литература. См.: История русской литературы, т. II, ч. 2. Изд. АН СССР. М.—Л., 1948, стр. 187—206; Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. Изд. 5-е Учпедгиз, М., 1953, стр. 405—414.

тирах-пародиях XVIII века²⁴ и даже более позднего времени. «Пародийная форма, — пишет В. П. Адрианова-Перетц, — объединяет общественно-политическую сатиру старого и нового времени».²⁵

Однако пародия XVII века имеет свою специфику, выражающуюся в том, что объектом пародийно-сатирического осмеяния являлись тогда не вновь возникающие литературные произведения, а устойчивые «жанры» религиозно-церковной традиции: церковная служба; житийная литература и т. п. Особенностью же русской литературной пародии второй половины XVIII века было то, что она отражала текущую литературную жизнь, являлась важнейшим участником современной литературной борьбы, представляла сатирический жанр, обращенный прежде всего на факты непосредственно литературного процесса.

В работах советских и частично дореволюционных литературоведов, занимавшихся изучением русской литературы XVIII века, довольно подробно освещено развитие литературной пародии в области поэзии. Установлены и исследованы факты пародирования Сумароковым песенок Тредиаковского, од Ломоносова и В. Петрова, а может быть, и своих собственных. Позже, в последней четверти XVIII века, появились пародии Николева — также на Тредиаковского и на других поэтов. К этому же времени исследователи русской пародии относят и возникновение так называемых «пародий на жанр» или «жанровых пародий», т. е. таких, в которых пародировалось не какое-либо одно определенное произведение определенного поэта, а вообще «жанр» — оды, элегии, сонет и т. д.²⁶ Так, например, «Гимн восторгу» И. И. Дмитриева («Восторг, восторг души поэта...») считается пародией на оду вообще,²⁷ «Песня Рифмохвата» из комедии И. А. Крылова «Сочинитель в прихожей» («Ветер ветра ветром гонит...») определялась как пародия на жанр песни.²⁸

Накопление и некоторая систематизация материалов по истории пародии XVIII века в том виде, как они осуществились в сборниках «Русская литературная пародия» и «Мнимая поэзия», имели определенное научное значение: было собрано

²⁴ История русской литературы, т. II, ч. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 205.

²⁵ Там же, стр. 206.

²⁶ Образцы см. в указанных выше сборниках «Русская литературная пародия», «Мнимая поэзия» и др.

²⁷ Русская литературная пародия, стр. 120—121; Мнимая поэзия, стр. 27.

²⁸ Русская литературная пародия, стр. 127.

и в какой-то мере проанализировано значительное количество литературных фактов и сделаны попытки обобщить этот материал.

Однако многое в этих сборниках не может уже удовлетворить нас.

Во-первых, составители их не отличали пародии в прямом смысле, пародии, возникающей непосредственно вслед за появлением того или иного литературного произведения, от стилизаций под манеру умершего писателя хотя бы и с комической целью, сделанных много лет спустя, когда осмеиваемый автор перестал уже быть участником литературной борьбы. Так, например, «Оды» Н. П. Николева (1796), сочиненные «от лица некоего древнего российского пииты», т. е. Тредиаковского, никак не могут считаться пародиями, произведениями, преследующими литературно-сатирические цели, так как это простые имитации (и нисколько не удачные) манеры Тредиаковского; цель этих «Од» Николева не литературно-критическая, сатирическая, а грубо комическая, развлекательная:

Я же пиита певша причина,
С коей наградой! .. Сердца спросись!
Слышу в ответе... Екатерина!
Вот мне награда! .. чтя, улыбнись!²⁹

Такие поздние стилизации не содержат основного признака пародии — стремления освободить современную литературу от ошибочных, вредных идейно-художественных шаблонов.

Во-вторых, составители названных выше сборников, в особенности «Русской литературной пародии», не будучи сами исследователями литературы XVIII века, пользовались материалами, опубликованными ко времени подготовки их книги, не производя самостоятельных разысканий. Поэтому то, что они считали, например, пародией на жанр («Песня Рифмохвата» И. А. Крылова — «Ветер ветра ветром гонит»), на самом деле является пародией на конкретное произведение определенного автора. Ошибкой составителей «Русской литературной пародии» было и то, что они брали такие вещи, как «Песня Рифмохвата», вне контекста того художественного целого (комедия «Сочинитель в прихожей»), в которое эта пародия входит как органическая часть.

Правда, при известных условиях исследователь имеет право извлекать из большого произведения отдельные его части для точно определенных научных целей. Однако в данном случае мы имеем дело с особым явлением в истории русской пародии, с пародией в драматической форме, явлением, не обращавшим

²⁹ Мнимая поэзия, стр. 139.

на себя должного внимания исследователей и обладающим, как оказывается, своеобразными, интересными в теоретическом и историко-литературном отношении чертами.

Пародии на драматические произведения в России появляются одновременно с первыми трагедиями Сумарокова. В 1748 году была напечатана трагедия Сумарокова «Гамлет»,³⁰ в которой королева Гертруда обращается к Клавдию со следующими словами:

Вы все свидетели моих безбожных дел,
Того противна дня, как ты на трон взошел,
Тех пагубных минут, как честь я потеряла
И на супружью смерть не тронута взирала,
Свидетельствуйте вы, что я слагаю грех.

(Д. II, явл. 2)

Предпоследний стих приведенного отрывка, содержащий выражение «не тронута» в значении «равнодушно», «бесчувственно», вызвал нарекания со стороны Тредиаковского:

«Тронуть, вместо привестъ в жалость, за французское *toucher*, толь странно и смешно, что невозможно словом изобразить. Вы можете тотчас почувствовать неблагопристойность сего слова на нашем языке из околичности. В трагедии Гамлета говорит у автора женщина именем Гертруда, что она

И на супружью смерть не тронута взирала.

«Кто из наших не примет сего стиха в следующем разуме, именно ж, что у Гертруды супруг скончался, не познав ее никогда, в рассуждении брачного права и супружеской обязанности?»³¹

Слова «не тронута», в самом деле, представляют кальку с французского, и вполне естественно, что введение их Сумароковым вызвало со стороны писателей, боровшихся за чистоту русского языка, возражения. Однако Сумароков не внял указаниям Тредиаковского и, вероятно, и Ломоносова, и стих был напечатан в неисправленном виде. Вскоре же появилась пародия на него, написанная Ломоносовым:

Женился Стид, старик без мочи,
На Стелле, что в пятнадцать лет,
И, не дождавшись первой ночи.
Закашлявшись, оставил свет.
Тут Стелла бедная вздыхала,

Что на супружью смерть не тронута взирала.³²

³⁰ А. П. Сумароков. Полное собрание сочинений, ч. III, изд. 2-е. М., 1787, стр. 76.

³¹ М. В. Ломоносов. Сочинения, т. II, Изд. Академии наук, СПб., 1893, стр. 402.

³² Там же, стр. 287.

Перед нами пародия не в принятом сейчас значении этого слова, а в том, как понимали античные и европейские авторы, говоря об омонимическом истолковании стиха как об одной из разновидностей этого жанра. Несомненно, что пародия Ломоносова была вызвана, как и приведенные выше замечания Тредиаковского, стремлением оградить русский литературный язык от нововведений, как им казалось, чуждых его духу. Характерно, что слово «трогать» не в значении «прикасаться», а в значении «волновать» стали употреблять с конца XVIII века обязательно с существительным в творительном падеже (*nomen agentis*).

С этого стихотворения Ломоносова началась длинная вереница русских театральных пародий, частью известных по различным публикациям, частью еще не напечатанных, в том числе и порнографические пародии трагедий Сумарокова, принадлежащие перу И. С. Баркова. Обращает на себя внимание, что большая часть пародий была направлена против трагедий Сумарокова. Не останавливаясь на рассмотрении их, отмечу только одну малоизвестную пародию, близкую по направленности к приведенной выше ломоносовской и интересную тем, что она может считаться пародией фольклорного происхождения.

В «Синаве и Труворе» Сумарокова (1750) есть монолог Гостомысла, пользовавшийся в свое время большой популярностью и представляющий раздумья героя о тщете человеческой жизни. Сумароков хотел выдержать этот монолог в особо торжественном стиле, но это ему не вполне удалось; начинается речь Гостомысла фразой:

Наполнен наш живот <т. е. жизнь> премножеством сует!

(Д. V, явл. 1)

Существует рассказ о том, что еще в царствование Елизаветы Петровны Сумароков забрел однажды на пасхальной неделе в балаган, где якобы шла его трагедия «Синав и Трувор» «И лишь Гостомысл загремел:

Наполнен наш живот премножеством сует. —

гаер <...> откуда ни взялся, выскочил и, не дав Гостомыслу договорить последнего полустиха, перехватя первые слова, гаркнул перед публикою.

Наполнен наш живот и щами, и пирогами.

Все зрители захохотали, и его превосходительство г. сочинитель, сказывают, сильно осерчали, и в ту же минуту вон из балагана».³³

Может быть, не все в этом эпизоде отвечает действительности (сомнительно, например, что уже при Елизавете Петровне «Синав и Трувор» исполнялся в балаганах), но отрицать подлинность стиха-пародии нет оснований. В этой — несомненно народной — пародии существенно то, что напыщенность «высокого» стиля трагедии резко обнажается и осмеивается при посредстве переосмысления омонимического слова «живот» и противопоставления народно-бытового значения этого слова его славянской семантике. Народная пародия на Сумарокова служила, таким образом, средством борьбы за простоту и чистоту русского литературного языка, за ясность и понятность художественной идеи произведения или хотя бы части его.

Таким образом, и пародия Ломоносова на «Гамлета» Сумарокова, и народная пародия на «Синава и Трувора» представляют явления одинакового порядка и свидетельствуют о том, что борьба за подлинно народный язык литературы была в то время насущной потребностью русской культуры.

Наряду с этими пародиями, при всей своей шутовской преследовавшими серьезные цели, до нас дошли и пародии реакционного направления. Под реакционной пародией следует разуметь две разновидности пародии: во-первых, направленную против передовых явлений в литературе, как, например, так называемые «вздорные оды» Сумарокова, обращенные против просветительской оды Ломоносова, или, например, пародийная афиша И. П. Елагина на трагедию Ломоносова «Тамира и Селим»; и, во-вторых, пародию «развлекательную», ставящую своей целью не сатирическое осмеяние каких-либо отрицательных явлений в литературе, а создание якобы смешных произведений путем шаржирования, утрировки определенных сторон пародируемого оригинала; таковы были, например, упоминавшиеся выше пародии Баркова на трагедию Сумарокова.

Однако эта линия в истории русской пародии, в частности драматической, не может интересовать нас ввиду ее общественной бесполезности и литературной бесплодности.

Значительный интерес представляют пародии в драматической форме, возникшие в последней четверти XVIII века.

³³ В. К а л л а ш. Историко-литературные мелочи. VII. Сумароков и балаганный гаер. — «Литературный вестник», 1901, № 6, стр. 134 (перепечатка из «Дамского журнала», 1831, ч. XXVI, стр. 184—185). Вероятно, пародийных стих читался: «Наполнен наш живот и щам' и пирогам».

В это время русская драматургия достигла сравнительно большой художественной и общественной зрелости; выросла она и в количественном отношении. Времена, когда репертуар Российского театра исчерпывался одними только пьесами Сумарокова и не ставившимися на сцене трагедиями Ломоносова и Тредиаковского, сменились периодом обилия драматических произведений различных жанров. С начала 1760-х годов в большом числе появляются сатирические комедии, среди которых выделяется «Бригадир» Фонвизина; уступают ему в художественной силе, но не менее значительны по своему идейному содержанию комедии «Россияне, возвратившиеся из Франции» А. Карина, «Наказанная вертопрашка» Б. Ельчанинова и др. С 1772 года начинают появляться комические оперы, большей частью посвященные положению крепостных крестьян. Трагедии этих лет продолжают разрабатывать тему «идеального государя» и «идеального подданного», с одной стороны, и тирана, узурпатора власти и придворного — льстеца и интригана, с другой. В тогдашних общественно-политических условиях появление пьес с подобной тематикой — даже не на сцене и не всегда в печати, а часто в рукописной форме — имело большое идейно-воспитательное значение. Сатирическая комедия с ее крылатыми словечками, комическая опера с быстро подхватывавшимися ариями, наконец, трагедия с политически острыми тирадами, рассчитанными на запоминание (*vers à retenir*), становились общественной силой. Передовые драматурги — Фонвизин, П. Кропотов, Крылов, Капнист, отчасти Клушин и Плавильщиков, либералы Княжнин, Николев, Левшин и другие разными способами, но упорно боролись с реакционным лагерем в литературе и театре.

Видя растущее влияние прогрессивной драматургии, Екатерина II стала усиленно насаждать, с одной стороны, «благонамеренно-сатирическую» комедию, в которой делались неуклюжие попытки в карикатурной форме осмеять оппозиционные настроения передовых слоев общества, и развлекательные пьесы любовного, фантастического или идиллического характера якобы из крестьянской жизни, с другой. Под явным покровительством императрицы и при всяческом содействии преданных ей чиновников придворного ведомства, в ведении которого находился Российский театр, в течение многих лет репертуар заполнялся подобными пьесами, оттесняя и даже совсем вытесняя идейные драматические произведения. Если же пьесы передовых драматургов и ставились, то они подвергались переделкам и сокращениям, как например было с «Недорослем», из которого удалялись наиболее резкие места.

Однако прогрессивные русские драматурги не сдавались и продолжали свою литературно-политическую линию, изобретая новые способы литературной борьбы, новые приемы полемики. Одним из наиболее своеобразных и значительных среди этих методов оказалась драматическая пародия.

Иногда это были сравнительно безобидные вышучивания сценических штампов, достаточно уже приевшихся посетителям Российского и ряда других возникших к тому времени театров. Такова, например, анонимная комедия «Добронрав» (1789), направленная против комических опер и комедий с «развлекательной» установкой и с любовной интригой как единственным их содержанием.³⁴

Значительно оригинальнее пародийная комедия Я. Благодарова «Смешное сборище, или мещанская комедия» (1787).

Комедия Я. Благодарова представляет пародию на почти все господствовавшие в те годы реакционные литературно-театральные жанры. Не нужно, конечно, преувеличивать общественное значение и реальное литературное влияние этой пародии, но уже самый выбор материала для осмеяния, самое стремление показать глупость и бездарность «смешного сборища» является фактом положительным. Я. Благодаров не касался вопроса о том, кто являлся виновником подобного положения вещей в театре и литературе, как, впрочем, не касались, да и не могли его затрагивать и другие тогдашние передовые писатели, но уже одно то было важно, что он осмеивал реакционные жанры, насаждавшиеся Екатериной и ее окружением, показывая тем самым, что литература и театр правительственного направления не удовлетворяли передовых русских писателей и читателей тех лет.³⁵

На фоне пародийных комедий «Добронрав» и «Смешное сборище» становится понятной и деятельность молодого И. А. Крылова как драматурга-комедиографа, имеющая отчетливо выраженный пародийный характер.³⁶

Русская драматическая пародия XVIII века была одним из актуальных средств в борьбе за русский литературный язык и общественное содержание литературы. Лучшие пародисты тех лет, ополчаясь против безыдейного, «развлекательного» и

³⁴ Подробнее об этой пародийной комедии я говорю в своей подготовленной к печати книге «История русской комедии XVIII века».

³⁵ О пьесе Я. Благодарова подробнее говорится в работе, указанной в предшествующем примечании.

³⁶ О Крылове-драматурге говорится там же.

откровенно реакционного искусства, насаждавшегося екатеринским правительством, прокладывали пути для будущего реалистического искусства.

4. ПАРОДИЯ У РЕВОЛЮЦИОННЫХ ДЕМОКРАТОВ

История русской пародии показывает, что, раз возникнув, этот жанр уже не прекращал своего развития и что в любой период существования русской литературы можно констатировать его наличие. Были, однако, периоды, когда пародия не просто существовала, а имела большое распространение и оказывала значительное влияние на формирование литературного процесса.

Одним из таких периодов были 60-е годы. У революционных демократов пародия и теоретически и практически занимала видное место. Придавая большое значение сатире в литературно-общественной жизни, революционные демократы не могли не ценить по достоинству силу сатирической пародии. На эту сторону их деятельности давно уже было обращено внимание советских литературоведов. Так, еще в 1927 году пародист Арго в статье «Пародия как таковая» писал: «Во время ожесточенных споров Некрасова, Курочкина и Добролюбова с Фетом, Алексеем Толстым, Розенгеймом и пр. были использованы все виды литературной полемики, и среди них пародия занимала почетное место, получивши необычайную тонкость, остроту и язвительность».³⁷ Однако дальше простого констатирования факта Арго не пошел.

Несколько подробнее коснулся вопроса о пародиях у Д. Д. Минаева и В. С. Курочкина И. Г. Ямпольский.³⁸

Особое внимание советских литературоведов, как и следовало ожидать, привлек Добролюбов как пародист. Хотя пародии занимали не очень большое место в его литературном творчестве, но и теоретические взгляды Добролюбова на пародию, и его практическая деятельность в качестве пародиста имели важное значение в развитии этого жанра в русской литературе.

Очень ценные замечания о Добролюбове как сатирике-пародисте находятся в ряде статей Б. Я. Бухштаба.³⁹ В свое

³⁷ «На литературном посту», 1927, № 15—16, стр. 67.

³⁸ В. С. Курочкин. Собрание стихотворений. Вступительная статья, редакция и примечания И. Ямпольского. «Советский писатель», М., 1947, стр. XXXI—XXXII; Д. Д. Минаев. Собрание стихотворений. Вступительная статья, редакция и примечания Я. Ямпольского. «Советский писатель», М., 1947, стр. XLII—XLIII.

³⁹ Добролюбов-пародист. — «Известия Отделения литературы и языка Академии наук СССР», 1936, № 1—2, стр. 255—271; Добролюбов-поэт.

время исследователь определил объекты значительной части пародий Добролюбова, характеризовал метод построения добролюбовской пародии, связал эти произведения с теоретическими высказываниями критика о пародии вообще. Этим было положено хорошее начало, но именно только начало изучению пародий крупнейшего революционно-демократического критика.

В 1953 году появился автореферат диссертации Н. Г. Леонтьева, специально посвященной анализу деятельности Добролюбова как сатирика в «Свистке». Вполне естественно, что вопросу о пародиях Добролюбова в данной работе уделено много внимания. Диссертация Н. Г. Леонтьева не только суммировала все предшествующие исследования вопроса, но и внесла немало нового. Так, автор диссертации пришел к заключению, что «пародии Добролюбова имеют конкретные оригиналы значительно чаще, чем обычно указывается исследователями. Добролюбов пародирует не только произведения таких современных ему поэтов, как Майков, Фет, Случевский, Розенгейм, Хомяков, но и конкретные произведения Вяземского, Апухтина, Бенедиктова, Каролины Павловой и других авторов».⁴⁰

Анализ пародий Добролюбова приводит Н. Г. Леонтьева к следующему, в основном, на наш взгляд, правильному заключению: «Если до Добролюбова сатирическая пародия является обычно сатирой на художественные взгляды, то его пародии — это сатира в первую очередь на политические воззрения. Осмеивает пародия Добролюбова и социологические и этические взгляды».⁴¹

Расширив наши фактические знания о Добролюбове как пародисте, Н. Г. Леонтьев меньше внимания уделил вопросу о том, на какие явления общественной и литературной жизни направлял острие своей сатирической пародии Добролюбов. Ведь суть дела не только в том, чтобы определить пародический репертуар того или иного пародиста, т. е. не только в том, чтобы установить, какие авторы и какие произведения подверглись осмеянию того или иного сатирика. Не менее важно, а может быть, и гораздо важнее определить, почему именно данные

См.: Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. VI, Гослитиздат, М., 1939, стр. XV—XXVI, и др.

⁴⁰ Н. Г. Леонтьев. Добролюбов-сатирик («Свисток»). Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1953, стр. 14, ср. стр. 9.

⁴¹ Там же, стр. 15.

Ведь Добролюбов сам дал совершенно определенные указания на задачи пародиста: «Если же автор пародии выбирает себе на жертву какое-нибудь из незначительных произведений незначительного поэта и основывает весь смысл своей пародии на незначительной утрировке мысли подлинника, то мы не понимаем цели и смысла подобной работы».⁴² Таким образом, очевидно, сам Добролюбов избирал объектом своих сатирических пародий не случайные, несущественные литературные факты, а явления, по той или иной причине обращавшие на себя общественное внимание, в каком-либо отношении заслуживавшие сатирического осмеяния.

Добролюбов видел в содержании пародии, как и сатиры, главное, основное. «С насмешкой, — писал он в той же рецензии, — повторяется то же самое, что и с серьезным озлоблением или нападением: в суждении здравого смысла, управляющего массами, форма почти уничтожается перед сущностью дела».⁴³ «Сущность дела», содержание пародии — это ее идея, это то, на что и во имя чего она направлена. «Точно так же, — продолжает Добролюбов, — не прощает общественное мнение и самых остроумных насмешек над тем, что дорого и свято для большинства».⁴³ И вслед за этим приводит в качестве примера возможные сатирические нападения на Гарибальди и на «Мертвые души», «Ревизора», с одной стороны, и на «Выбранные места из переписки с друзьями», с другой. По мнению Добролюбова, первые не только не могут иметь успеха, но должны вызвать негодование общества, тогда как вторые будут приняты вполне благожелательно. Значит, суть дела, по Добролюбову, заключается в том, что пародировать можно и нужно только реакционные явления в общественной и литературной жизни.

Добролюбов хорошо понимал, что пародия — явление исторически обусловленное, что она тогда имеет общественное значение, когда направлена на отрицательные факты современной ей эпохи. Мы считаем, писал Добролюбов, «полезными стихотворные пародии и не только не пренебрегаем ими, но даже придаем им большое значение. Они встречают сочувствие, читаются с удовольствием и означают, что то, на что они намекают, уже не пользуется особенным сочувствием публики».⁴⁴

⁴² Н. А. Добролюбов. Перепевы. Стихотворения Обличительного поэта. СПб., 1860. См.: Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, Гослитиздат, М., 1935, стр. 596.

⁴³ Там же, стр. 595.

⁴⁴ Там же.

Поэтому Добролюбов признавал пользу и значение пародий на произведения «искусства для искусства», но только с точки зрения исторической. На рубеже 50-х и 60-х годов XIX века эта тема, по мнению Добролюбова, была уже неактуальна: «Скоро поражен будет забвением и тот род пародий, который направлен исключительно на художественные недостатки прежних поэтов. Вопрос чистого искусства уже проигран фактически; над ним и хлопотать не стоит».⁴⁵

В новых условиях, в условиях конца 50-х годов, пародия должна отвечать на новые общественные запросы. «Мы думаем, — продолжает Добролюбов, — что теперь время и пародии быть несколько строже к себе».⁴⁶ Иными словами, она должна с особенной разборчивостью останавливать свое внимание на общественных явлениях.

Вместе с тем, Добролюбов полагал, что «для насмешки и пародии предстоит еще большая работа: сопровождать русскую жизнь в новом пути, который ей теперь открывается».⁴⁷ В этих словах завуалированно высказана мысль о предполагавшейся в то время революции, начало которой Добролюбов и Чернышевский видели в общественном подъеме, в крестьянских волнениях, в растерянности крепостнического правительства. В это время, по мнению Добролюбова, пародия должна «преследовать свистком всякого, кто без толку сунется на этот путь и начнет тут вертеться, дела не делая, а только мешая другим».⁴⁸

Иными словами, Добролюбов считал, что в конце 50-х — начале 60-х годов задача пародии состояла в осмеянии, разоблачении ложных сторонников революционного движения, в раскрытии их подлинного, не революционного нутра.

Добролюбов констатирует, что «совокупность современных поэтов наших лишена страсти и энергии и оттого не может иметь сосредоточенности».⁴⁹ Обиняя современных поэтов в отсутствии «своей суженой красавицы», под которой он понимает центральную идею, революционный патриотизм, Добролюбов пишет: «Наши поэтики не нашли еще своей суженой красавицы, не полюбили еще всей душою; может быть, многие и неспособны страстно полюбить, но все уверяют, что любят. Вот тут-то и надо ловить и обличать их; тут-то и годится пародия.

⁴⁵ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, Гослитиздат, М., 1935, стр. 598.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же, стр. 599.

Если она и никого не исправит, то, по крайней мере, облегчит, может быть, будущему таланту отыскание настоящей красавицы и избавит его от напрасных метаний из стороны в сторону, которыми так страдают наши новейшие стихотворцы». ⁵⁰

Указывая на то, что пародия имеет значение в свое время и что, следовательно, для каждого времени должна быть своя пародия, Добролюбов вместе с тем не отказывает ей и в более длительном значении. Излагая содержание пародии К. Аксакова «Олег под Константинополем», Добролюбов пишет: «Все это могло бы быть очень забавно и иметь прочное (курсив мой, — П. Б.) значение, если б г. Аксаков умел здесь резюмировать и осмеять существенные положения противников и поразить крайности их мнений». ⁵¹

Следовательно, Добролюбов видел в пародии, если она проникнута верной мыслью, отражает передовое мировоззрение, литературное явление, имеющее несомненное общественно полезное значение. Он требовал от пародии также и того, чтобы она была забавна. «Кроме того, — писал Добролюбов о пародии Аксакова, — вся пародия написана в тоне серьезном до вялости: Олег и все лица пародии, являясь довольно нелепыми, в то же время, однако, вовсе не забавны; это уже доказывает недостаток юмора в авторе». ⁵²

Теоретические суждения Добролюбова, изложенные им в рецензиях на «Перепевы» Минаева и на «Олега под Константинополем» К. Аксакова, содержат много ценных данных для понимания его собственной деятельности как пародиста. Однако в настоящей статье мы не можем касаться этой стороны вопроса, требующей более подробного рассмотрения. Отметим только, что, по нашему мнению, в работах Б. Я. Бухштаба и Н. Г. Леонтьева, при правильности их основных положений, все же не раскрыто богатство идей Добролюбова о пародии и не проанализированы в должной мере его собственные пародии.

Рассмотрение взглядов Добролюбова на пародию заставляет нас остановиться еще на одном вопросе.

Наше современное литературоведение различает в пародиях две разновидности: собственно пародию и так называемый «перепев». Под первой разумеют пародию, написанную преимущественно под свежим впечатлением какого-либо литературного произведения, сразу или вскоре после его появления в свет,

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же, стр. 442.

⁵² Там же.

во всяком случае, при жизни автора, когда его литературная деятельность представляет живое явление литературного процесса. Под «перепевом» же понимают использование какого-либо известного произведения писателя умершего, в особенности широко популярное, с заменой его серьезного содержания ироническим, сатирическим. При этом внимание пародиста направлено на осмеиваемое общественное явление, а не на литературный факт, давший автору внешнюю форму для произведения. В таких случаях хорошо знакомый литературный факт помогает пародисту раскрыть перед читателем скрытую внешними формами отрицательную суть жизненного явления.

Добролюбов не делал различия между этими двумя видами пародии. «Мы читали много пародий, — писал он, — в которых, вместо возвышенных предметов, трактуемых поэтом, представляются предметы житейские, и затем идет весьма близкое подражание».⁵³ Добролюбов не осуждает таких пародий, хотя, на первый взгляд, это противоречит приведенным выше высказываниям его о неуместности пародий на «Мертвые души», «Ревизора» и др. На самом деле расхождений у Добролюбова в данном случае нет. Из дальнейшего изложения станет видно, какие произведения известных поэтов могут быть использованы для пародии-«перпева». «Например, — пишет Добролюбов, — вместо „цветок засохший, безуханный“, читаем: „ременный кнут, безуханный“; вместо: „скажи мне, ветка Палестины“ — „скажи мне, ветхая бумажка“, и затем пародия перебирает, что могло случиться с кнутом и с синенькой бумажкой, в чьих руках они были, кого сек кнут, и какие гадости покупались бумажкою». «Это, — продолжает Добролюбов, поясняя допустимость подобных пародий на произведения великих поэтов, — конечно, забавно само по себе и в то же время справедливо опошляет те quasi-высокие, а в самом деле ребяческие и смешные мечты, которые посвящены поэтами цветку безуханному и ветке».⁵⁴

Следовательно, Добролюбов считал, что авторитет крупного, даже великого писателя не должен заслонять от пародиста неверных художественных образов и неценных в общественном отношении идей. Вероятно, пушкинский «Цветок» и лермонтовская «Ветка Палестины» как произведения с узкой, скорее даже интимной тематикой представлялись Добролюбову не имеющими большого общественного содержания, малоценными в идейно-художественном отношении; поэтому он и называл

⁵³ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, Гослитиздат, М., 1935, стр. 596.

⁵⁴ Там же.

их «ребяческими и смешными мечтами». Насколько это правильно, каждому из современных читателей достаточно ясно; однако несколько странная для нас оценка Добролюбовым этих стихотворений Пушкина и Лермонтова вполне понятна с исторической точки зрения, объяснима условиями общественно-политической и литературной борьбы тех лет, когда «гоголевское» направление ставилось много выше «пушкинского».

Вместе с тем Добролюбов был далек от огульного отрицания подлинной поэзии. «Трудно пародировать, — пишет он, — истинного поэта, с целью выставить его дурные стороны; еще труднее пародировать целое литературное направление, ежели оно, хотя и ложно в известных отношениях, но согрето огнем истинной поэзии. Ложь и правда так в этом случае сливаются, недостатки так переплетаются живыми достоинствами, что редкая пародия, задевая одни, может не тронуть другие; а как скоро истинное достоинство задето — пародия неудачна».⁵⁵

Эти соображения Добролюбова о пародиях вообще и о пародиях-«перепевах» в частности заслуживают тем большего внимания, что ему, кроме пародий в собственном смысле слова, принадлежит и ряд пародий-«перепевов». Следовало бы выяснить, в какой же мере его собственные пародии-«перепевы» отвечают этим теоретическим положениям.

К сожалению, Н. Г. Леонтьев, изучавший в своей диссертации пародии Добролюбова, только мимоходом коснулся этой группы добролюбовских пародий. Между тем рассмотрение их представляет несомненный интерес, во-первых, потому, что показывает, для раскрытия каких тем, для решения каких общественных задач обращается Добролюбов к этой разновидности жанра пародии; и, во-вторых, какие именно произведения писателей прошлого считал он возможным использовать для этих целей, т. е. какие произведения этих авторов представлялись ему как «ребяческие и смешные мечты». Такими стихотворениями оказываются — отмечаем важнейшие — «Мой демон» Пушкина (у Добролюбова — «Наш демон»), «Клеветникам России» (у Добролюбова — «Неблагодарным народам»), «Пока не требует поэта» (у Добролюбова — «Пока не требует столицы»), «Гром победы раздавайся!» Державина (у Добролюбова — «Благодарная песнь созревшего росса»), «Поэт и чернь» Пушкина (у Добролюбова — «Чернь»), «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова (у Добролюбова — «Грустная дума гимназиста лютеранского исповедания и не киевского округа» — «Выхожу задумчиво из класса»), «Перед гробницею святой»

⁵⁵ Там же, стр. 598.

Пушкина (у Добролюбова — «Дума при гробе Оленина» — «Перед гробницею позорной»), «Раиса» Карамзина (у Добролюбова — «В журнальной тьме ярилась буря») и др.

Даже беглый просмотр этого неполного списка позволяет установить, что в качестве источников для своих пародий-«перепевов» Добролюбов использовал преимущественно стихотворения, осуществлявшие или, как казалось Добролюбову, осуществившие программу «чистого искусства», с одной стороны, и «казенно-патриотические» стихотворения, с другой.

По своей тематике и общественной направленности добролюбовские пародии-«перепевы» в основном совпадают с его пародиями на современных ему поэтов, но тон их более воинствующий, непримиримый. В «перепевах» Добролюбов затрагивал крупные общественные явления своего времени, зло и метко разоблачал либералов, «лже-прогрессистов», героев звонкой и пустой фразы.

Пародия и «перепев» были в сатирическом арсенале Добролюбова одним из сильных, общественно действенных литературных средств. Для советских литературоведов, изучающих теорию и историю пародии, деятельность Добролюбова как пародиста и его теоретические высказывания о пародии и «перепеве» чрезвычайно существенны. К оценке пародии он подходил исторически, видел в ней средство воспитывать передовые литературные и общественные взгляды у читателей, придавал ей большую художественную и сатирическую силу. Мастерство Добролюбова-пародиста и его теоретические взгляды на пародию-сатиру представляют и до настоящего времени живой интерес и сохраняют значение как полезная школа для советских пародистов, хотя, как мы видели, во многом, в частности в оценке Пушкина и Лермонтова, он ошибался.

Рядом с пародиями Добролюбова следует упомянуть о пародиях в сатирическом творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Если тема «Добролюбов-пародист» в той или иной мере привлекала специальное внимание советских литературоведов, то о пародиях Салтыкова, насколько нам известно, сказано мало; еще меньше сделано в отношении изучения взглядов Салтыкова на пародию. Следующие ниже замечания имеют поэтому только предварительный характер.

Пародии Салтыкова и его взгляды на существо и задачи этого литературного жанра неотделимы от его понимания задач и существа сатиры. Если сатира «провождает в царство теней все отживающее»,⁵⁶ если, «для того чтоб сатира была действи-

⁵⁶ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). О литературе. Гослитиздат. М., 1952, стр. 213.

тельною сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, во-вторых, чтоб она вполне ясно создала тот предмет, против которого направлено ее жало»,⁵⁷ то других целей и задач не может быть и у пародии.

Содержание искусства, по сравнению с предшествующим периодом, указывает Салтыков, решительно изменилось. «Жизнь заявляет претензию стать исключительным предметом для искусства, и притом не праздничными, и безмятежно-идиллическими и сладостными, но будничными, горькими, режущими глаза сторонами. Мало того, — продолжает Салтыков, — она претендует, что в этих-то последних сторонах и заключается самая „суть“ человеческой поэзии, что игривые ландшафты и надзвездные пространства хотя и могут еще, по нужде, оставаться более или менее приятными аксессуарами, но действительного, истинно-человеческого содержания искусству ни под каким видом дать не могут. Искусство, следуя этой теории, принимает характер преимущественно человеческий, или, лучше сказать, общественный (так как человек, изолированный от общества, немислим) и чем ближе вглядывается в жизнь, чем глубже захватывает вопросы, ею выдвигаемые, тем достойнее носит свое имя».⁵⁸

Таким образом, «чистая поэзия», «искусство для искусства», отворачивающиеся от реальной жизни, — вот первая и важнейшая сфера применения сатиры и сатирической пародии.

Однако Салтыков не ограничивался, как и Добролюбов, указанием на одну эту сторону литературы. Он считал, что сатира должна быть направлена и на тех писателей, которые делают вид, что искренне сочувствуют современному общественному направлению литературы, тогда как на самом деле они далеки от подлинно народной жизни. «Новая жизнь еще слагается, — пишет Салтыков, — она не может и выразиться иначе, как отрицательно, в форме сатиры, или в форме предчувствия и предвещения. Но и для того, чтобы иметь право выразить их таким образом, искусство все-таки обязано иметь понятие о том, о чем оно ведет свою речь, и сверх того обладать каким-нибудь идеалом. Вот этим-то последним условиям и не может никак отвечать „поэт высот надзвездных“, ибо все, что ни делается нового в мире, все это, так сказать, не при нем делается, и как ни усиливается он приобщиться к движению, но успевает в этом только отчасти, то есть именно схватыва-

⁵⁷ Там же, стр. 216.

⁵⁸ Там же, стр. 212.

нием только некоторых внешних его признаков. И выходит из этого либо явная ложь, либо смех, либо бессмыслица...».⁵⁹

Сатирик и пародист обязаны направить свое внимание и на это общественное явление, как и на всякие другие, смысл которых заключается в усилении угнетения народных масс.

«Мотыльковая поэзия», «клубничизм новейшего времени», «язва либерализма, язва празднословия, язва легкомыслия», «легкость, с которою русский человек научился менять свои убеждения» и многие другие «моровые поветрия» — все эти проявления идеологии старой, крепостнической России, перестраивавшейся в 60-е годы на новый, капиталистический лад, считал Салтыков необходимейшим объектом для сатирического бичевания.

Среди его пародий мы находим и такие, которые посвящены осмеянию и «искусства для искусства», и «клубничизма» («Сказание о клубнике»), и либерального пустословия, и т. д.

Характерен метод, применявшийся Салтыковым при создании пародий. Среди произведений враждебных общественно-литературных группировок он выбирал такое, которое на первый взгляд не представляло сколько-нибудь заметного явления в литературе, и затем путем различных дополнений, изменений, перенесения логического ударения в предложении, путем неоднократных повторений одного и того же стиха, обнажал внутренний, сокровенный смысл данного произведения и реакционность общественной позиции его автора.

За недостатком места остановимся на одном только примере.

Статью «Тревоги „Времени“», направленную против «почвеннического» журнала «Время», издававшегося М. М. Достоевским при участии Ф. М. Достоевского, А. А. Григорьева и Н. Н. Страхова, Салтыков начинает двумя строками стихотворения Ф. Н. Берга:

Из-за моря птицы прилетали,
Прилетали, в роще толковали.

По словам Салтыкова, Берг отнюдь не подозревал, «что он пишет самую язвительную характеристику того самого журнала, в котором помещает стихи свои. Прилетели птицы: М. Достоевский, А. Григорьев, гг. Страхов и Косица»⁶⁰

Прилетали, в роще толковали.

⁵⁹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). О литературе. Гослитиздат, М., 1952, стр. 213.

⁶⁰ Косица — псевдоним Н. Н. Страхова.

«Разумеется, — продолжает Салтыков, — толковали чепуху». Птицы жалуются, что

На земле житья совсем не стало
Птице смирной, птице перелетной.

Обиженные птицы собираются полететь
На болота, дальние озера.

Берг рисует далее идиллическую жизнь «смирных птиц, утиц залетных», но не забывает прибавить:

Пролетим мы, птицы, над полями.
Над полями, хлебными полями,
Проживем мы, птицы, за людьми,
За людьми, сельскими людьми.
Из-за моря птицы прилетали.
Прилетали, в роще толковали.

Приведя полностью стихотворение Ф. Берга, Салтыков продолжает: «Какова поэзия! Хорошо, что все это не вразправду написано, хорошо, что все это изображено с язвительной целью представить верную характеристику „Времени“...» Затем следует собственно пародия Салтыкова на стихотворение Берга:

«Нам даже не безызвестно, — пишет он, — продолжение этой диковинной пьесы, которое, однако ж, не помещено во „Времени“. Вот оно:

Так и Достоевских пара и с Косицей
Цыркают: беда нам! ах, беда нам, птицам!
Мы ли, птицы-птицы, смирно не живали
Смирно не живали, в роще толковали,
В роще толковали, смирно не живали,
Смирно не живали, в роще толковали,
Плавали в затишьях да в озерах тихих,
Страховых плодили да Косицят серых,
Косицятток серых, Достоевских белых,
Смирно поживали, в роще толковали,
В роще толковали, смирно поживали,
Смирно поживали, в роще толковали

«И так далее: помнится, листа два есть».⁶¹

Приведенным примером, конечно, не может быть полностью или даже в сколько-нибудь значительной мере охарактеризовано мастерство Салтыкова-пародиста. Пример этот представляет

⁶¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). О литературе, стр. 229—230.

интерес как образец едкой, сатирической пародии революционного демократа, умело разоблачающего «смирных птиц», «проживающих за людьми, сельскими людьми», с их безобидным, на неопытный взгляд,

Смирно поживали, в роще толковали.

Салтыков, как и Добролюбов, сделал пародию боевым сатирическим жанром.

5. ПАРОДИЯ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Изучение судьбы пародии в советской литературе представляет большой теоретический и практический интерес.

За тридцать девять лет своего существования советская литература накопила в разных областях огромный и разнообразный опыт, который еще в весьма недостаточной мере изучен и осмыслен нашим литературоведением. Об этом справедливо и неоднократно говорилось на страницах партийной и специально литературной печати, но, к сожалению, советские литературоведы не слишком быстро отвечают на законные требования жизни своими работами по изучению советской литературы.

Среди наиболее заброшенных участков советского литературоведения находится советская сатира вообще и специально и особенно советская пародия.

Между тем советская пародия имеет большую и интересную историю, мало известную, почти вовсе неизученную, но уже при самом беглом ознакомлении с ней обнаруживающую много своеобразного и практически поучительного.

Настоящий раздел нашей статьи не ставит своей целью восполнить пробел, имеющийся в советском литературоведении в отношении изучения истории советской пародии. Задача наша уже — поставить некоторые общие вопросы и сообщить отдельные наши наблюдения над пародией в советской литературе.

Прежде всего следует отметить одно любопытное явление.

В начале настоящей статьи мы указывали, что лет двадцать пять—двадцать назад в советском литературоведении существовал большой интерес к истории русской пародии. Однако если внимательно всмотреться в изданные тогда сборники пародий, то окажется, что одни из них доводили сбор материала лишь до 60-х годов XIX века («Мнимая поэзия», под ред. Ю. Н. Тынянова), другие — до 1917 года («Русская литера-

турная пародия»). Литература пародий после 1917 года оставалась вне поля зрения этих изданий.⁶²

Факт этот совершенно не случаен. Н. Кравцов, автор статьи «К истории русской пародии», помещенной во втором из указанных выше сборников, завершил свой обзор следующими выводами: «В XVIII веке пародия прямо-таки знаменовала литературные перевороты, позднее роль ее падает, а в наши дни эта роль сведена к нулю; пародия в этом отношении катилась по наклонной плоскости».⁶³ Свою мысль автор варьирует по форме изложения, не меняя ее по существу: «... в наши дни она распадается, как и все литературные жанры».⁶⁴ По мнению Н. Кравцова, только «в начале XX века пародия приобретает черты собственно пародии».⁶⁵ Иными словами, только в период расцвета русского символизма была создана настоящая литературная пародия, а революция 1917 года положила конец ее существованию. Поэтому вполне закономерно Н. Кравцов видит в советской пародии упадок жанра: «Совершенно спокойно следует признать, что пародии современных пародистов — Архангельского, Арго и др. — по качеству ниже хотя бы даже пародий Измайлова».⁶⁶

Чтобы окончательно уронить значение советской пародии, Н. Кравцов выдвигает не подкрепленное доказательствами утверждение, что «в наши дни пародия почти не отражает борьбы литературных школ», что «самая пародия потеряла в наших глазах ценность: „пародисты-профессионалы“ свели ее почти до простой шутки», что «пародисты не имеют своего лица», — они пародируют «всякое чуть-чуть нашумевшее произведение, обращая тем самым пародию не то в чисто критический жанр, не то в шутку, забавляющую читателей».⁶⁷

В приведенных рассуждениях каждое положение является ошибочным или по меньшей мере спорным. Некоторых из этих положений мы коснемся ниже. Сейчас же остановимся на мысли Н. Кравцова об утрате советской пародией литературного влия-

⁶² Справедливость требует указать, что во втором из названных сборников есть библиография пародий за 1917—1929 гг. (стр. 239—242).

⁶³ Русская литературная пародия. М.—Л., 1930, стр. 102. Цитируя статью Н. Кравцова, написанную 25 лет назад, я рассматриваю ее как отражение мнений определенной части тогдашнего литературоведения. Полагаю, что в настоящее время Н. Кравцов не разделяет взглядов, изложенных им в цитируемой нами статье, но появление ее в печати было фактом литературной борьбы, и это дает нам право отнестись к ней с должным вниманием.

⁶⁴ Русская литературная пародия, стр. 102.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же, стр. 101.

⁶⁷ Там же, стр. 100—101.

ния. Прежде всего следовало бы доказать, что пародии предшествующих периодов обладали таким влиянием. У нас нет никаких сведений, да и вряд ли они имеются у кого-либо, что достаточно пародии появиться, чтобы осмеянный пародистом автор изменил свою литературную манеру, свой стиль. Перестали ли Тредиаковский и Ломоносов после пародий Сумарокова писать в той самой манере, которая была сатирически осмеяна? Перестроились ли Бальмонт или Вячеслав Иванов после опубликования «Кривого зеркала» А. А. Измайлова? И верно ли вообще, что пародия имеет только утилитарно-дидактическую цель — «исправление» писателя? Такая точка зрения и сейчас распространена среди некоторой части советских литераторов — об этом нам придется еще сказать ниже, но она, на наш взгляд, слишком узко, следовательно, неверно понимает общественное значение пародии. Ведь и не всякая критическая статья убеждает автора в его неправоте и в правильности позиций критика.

Вообще необходимо разграничить прикладное, практическое значение пародии как средства «отучить» того или иного писателя от свойственных ему особенностей стиля, с одной стороны, и более широкую общественно-воспитательную роль сатирической пародии как средства поднять эстетическую культуру читателя, с другой.

Большинство исследователей пародии, можно даже сказать, все, не уделяют внимания тому, что пародия печатается, публикуется, т. е. обращена прежде всего к читателю, к широкой массе потребителей литературы, а не ставит своей целью иметь дело с одним только автором пародируемого произведения.

Задача пародии — показать читателю, привыкшему ценить и уважать произведения определенного писателя, в чем заключается их идейная и художественная слабость, ошибочность, порочность. В этом отношении пародия действительно имеет много общего с критической статьей, и в этом не недостаток ее, как полагал Н. Кравцов, а сила. И совершенно неправ был Авель (Л. М. Василевский), утверждая (или цитируя чужие слова), что пародия есть «критическая статья наоборот»,⁶⁸ т. е., что у пародии нет намерения критиковать осмеиваемое произведение.

Пародия, которая не вскрывает идеологической сущности данного произведения при посредстве специфически пародийного, т. е. сатирического, «окарикатурирующего» анализа его стиля, такая пародия не выполняет своего назначения. Будучи

⁶⁸ Авель. Незлобивые пародии. СПб., 1909, стр. 3.

по своей установке близкой к критической статье, пародия все же не критическая статья, а именно пародия: она не только показывает, что в пародируемом произведении, авторе, направлении или жанре слабо, ошибочно или порочно, но показывает это, *осмеивая*, доводя до шаржа, до карикатуры отдельные элементы пародируемого.

Существует мнение, что могут быть пародии несмешные, пародии, которые якобы по замыслу своих создателей отказываются от установки на комизм.⁶⁹ Это мнение ошибочно. Мне уже приходилось писать, что подобная точка зрения исходит из неверного предположения о «вечном», неизменном характере «смешного», «комического».⁷⁰

Конечно, есть вещи «смешные» «всегда», т. е. при определенных условиях. В статье «По поводу одной полемики», касаясь особенностей построения образа Векшина, героя романа В. Ильенкова «Ведущая ось», М. Горький выражал удивление по поводу того, что Векшин странно реагирует на виденный им в кино фильм с участием Чарли Чаплина. Последний по ходу фильма падает, Векшин возмущен и ругается: «Сволочи! Почему смеетесь?» «Я уверен, — писал в связи с этим М. Горький, — что сам Векшин всегда смеялся и смеется, когда видел и видит, что человек падает, в этом случае редкие не смеются: акт падения всегда комичен, особенно же если падает толстый человек».⁷¹

Можно было бы привести еще ряд авторитетных свидетельств того, что есть и другие ситуации, всегда (т. е. при определенных условиях) вызывающие смех, но это вместе с тем не отменяет и того, что одни факты кажутся смешными в одной социальной, национальной и возрастной среде и совсем не смешными в другой. Когда римляне для забавы спаивали рабов и заставляли их плясать в пьяном виде, это было смешно рабовладельцам, но вряд ли смеялись жены и дочери плясавших рабов. Английские мемуаристы XVIII века сообщают, что лондонские аристократы тех лет любили «для смеха» ездить в дом умалишенных, Бедлам, а также дразнить людей, выставленных за долги к позорному столбу, и смеяться над ними; едва ли это было смешно родным умалишенных и лиц, подвергшихся публичному наказанию. Когда крепостные крестьяне смеялись при виде жеманных петиметров и кокеток XVIII века, другие

⁶⁹ Ю. Н. Тынянов. Предисловие. Сб. «Мнимая поэзия», стр. 6.

⁷⁰ П. Н. Берков. Козьма Прутков, директор пробирной палатки и поэт. К истории русской пародии, стр. 37.

⁷¹ М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. «Советский писатель», М., 1953, стр. 561.

петиметры и кокетки, конечно, не разделяли этого отношения к своим собратьям. Когда Тарас Бульба, не учившийся в бурсе и не выдавший ранее длиннополых бурсацких кафтанов, потешался над одеждой своих сыновей, приехавших из Киева, ни им, ни их матери смешно не было. Известно также, что в прежние времена для малокультурных слоев населения любой страны чужеземец был смешон своим внешним обликом, речью, одеждой, т. е. всем тем, что не вызывало никогда смеха у соплеменников пришельца.

Таким образом, понятие «смешное» в общем и целом довольно относительно, и то, что нам сейчас может казаться несмешным, в свое время могло быть вполне смешным. Поэтому вопрос о необязательности элемента смеха в пародии не следует решать так просто, как это предполагал Ю. Н. Тынянов. Напротив, необходимо признать, что смех является основным признаком и свойством пародии. Несмешная пародия, пародия, в которой взятые под сатирический обстрел особенности писательской манеры не преувеличиваются, не искажаются для того, чтобы вызвать смех, не является пародией, не может быть признана пародией.

Другое дело, какого смеха добивается пародист, бездумного, бесцельного, «утробного» или осмысленного, сознательного, сатирически целенаправленного.

В процессе общественного развития бывают периоды, обычно периоды политической реакции, когда пародия утрачивает сатирический характер и становится средством развлечения пресыщенных литературой читателей из господствующего класса. Такой момент в истории русской пародии представляло пародийное творчество Нового поэта (И. И. Панаева), Козьмы Пруtkова в «Ералаше», а также пародии Эраста Благодного (Б. Алмазова) в «Москвитянинах» начала 1850-х годов.

Еще более откровенный отказ от идейной, общественно-воспитательной целенаправленности пародии представляет собой книга Е. Венского (Е. О. Пяткина) «Мое копыто» (1910; 2-е изд., 1911).⁷²

В этой книге, разошедшейся огромным для тех лет тиражом в 14 тысяч экземпляров, «развлекательная платформа» автора-пародиста изложена с предельной откровенностью и циничностью. Е. Венский писал: «В „Моем Копыте“ помещена вся ерунда, когда-либо приходившая мне в голову. Прочитайте.

⁷² Псевдоним «Венский» был взят по известному в предреволюционное десятилетие петербургскому ресторану «Вена», в котором собирались богемство писатели тех лет.

«Как писатель столетия XX-го, отличаюсь от своих предшественников: Минаева, Салтыкова, К. Пруtkова, tutti frutti, tutti quanti et caetera тем, что в pendant им не желаю исправлять нравов общества и на эти нравы злобы не питаю. Да будет стыдно предшественникам».⁷³

Не приходится и говорить, что Е. Венский совершенно незаконно считал своими «предшественниками» Салтыкова, К. Пруtkова и Минаева: ни развязная наглость предисловия «От автора», ни низкопробное остроумничание в содержании и оформлении книги не давали Венскому права ставить себя в ряд с перечисленными выше авторами. Если мы и вспомнили о нем, то только потому, что пошлая, обывательская пародия нашла в его книге едва ли не наиболее полное выражение. Достаточно проглядеть пародии Венского на Горького, Луначарского, Скитальца, чтобы представить себе, кого и что пародировал этот «сатирик».

Отказываясь «исправлять нравы общества» и «не питая злобы на эти нравы», Е. Венский был одним из характерных порождений литературы «позорного десятилетия».

Было бы ошибкой полагать, что «Мое копыто» Венского представляло печальное исключение в пародической литературе периода между 1905 и 1917 годом. Даже прославленные пародии А. А. Измайлова и Сергея Горного (А. Оцупа), не говоря уже о пародиях О. Л. Д'Ора, Авеля, А. Амфитеатрова, Дон Аминадо (А. Шполянского), В. Буренина и прочих авторов, подвизавшихся в этом жанре, в основе своей такие же «развлекательные» пародии, как и дешевое зубоскальство Е. Венского. Разница лишь в том, что у Измайлова, может быть, больше литературного вкуса и технического совершенства, а у других меньше.

В 1916 году Е. Венский издал книгу «В тылу. Сатира. Лирика. Юмор», по своим поэтическим достоинствам стоящую не выше «Моего копыта». В этой книге есть раздел пародий на литературу, вызванную войной с Германией. Выразительно заглавие этого раздела: «Трафить надо». В этом заглавии очень удачно отразился общий всем пародистам периода реакции характер буржуазной «развлекательной» пародии: «трафить надо» было буржуазному обывателю, подходившему к ли-

⁷³ Е. Венский. Мое копыто. Книга великого писателя. Изд. 2-е, 56-я тысяча. СПб., 1911, стр. 4. На последней странице обложки указана «опечатка»: «на обложке напечатано: 56-я тысяча, — надо читать 14-я тысяча». Возможно, «опечатка» на обложке была сделана из рекламных целей (ср. «афоризм» на стр. 98: «Реклама — двигатель литературы»).

тературе и литературной пародии со своими особыми мещанскими требованиями.

Таково было состояние русской пародии перед Великой Октябрьской революцией. Поэтому утверждение Н. Кравцова, что пародии советских пародистов ниже дореволюционных, совершенно неправильно, как неправильно и другое его утверждение, что «в наши дни пародия почти не отражает борьбы литературных школ». Н. Кравцов вообще считал, что в период 1914 (1)—1928 годов «различия между литературными группами не были слишком большими и не вылились в борьбу стилей (разрядка Н. Кравцова, — П. Б.), дело кончалось или мелкими столкновениями, или даже мирным сосуществованием».⁷⁴

Только полным непониманием литературного процесса в первое революционное десятилетие можно объяснить такое неисторическое, фальшивое изложение литературной борьбы тех лет.

В работах советских литературоведов, посвященных истории формирования, становления и утверждения советской литературы в годы гражданской войны и в период восстановления народного хозяйства и социалистической индустриализации, т. е. в 1917—1922 годы, как раз отмечается и убедительно показывается, что в литературе шла тогда ожесточенная классовая борьба между дворянско-буржуазными, буржуазно-декадентскими, кулацкими и прочими реакционными группировками, с одной стороны, и советскими, революционными, с другой.

Неверно утверждение Н. Кравцова, будто не было в те годы борьбы стилей. Это были годы становления и утверждения социалистического реализма. Пусть не все писатели, ставшие впоследствии социалистическими реалистами, вполне ясно сознавали, что уже в их произведениях 20-х годов осуществлялся и кристаллизовался новый литературный стиль — название «социалистический реализм», конечно, не было ни им и никому вообще в то время известно. Однако произведения лучших советских писателей 20-х годов стилистически противостояли писаниям внешних и внутренних эмигрантов, и тогдашний советский читатель и воспринимал их как произведения нового стиля.

Каковы бы ни были различия между отдельными советскими писателями тех лет, общим было их отношение к враждебным литературным направлениям. На этой именно почве сформиро-

⁷⁴ Русская литературная пародия, стр. 100.

вавшегося нового стиля и неприятия враждебной, буржуазной и прочей литературы выростала советская пародия 20-х годов.

Обычное определение пародии как сатирического жанра, ставящего своей целью дискредитацию, опорочение поэтической системы противника,⁷⁵ вполне правильно в условиях классового общества, когда литературные направления в основном соотносятся с общественными классами или по крайней мере отражают в какой-то степени общественную борьбу. Еще более правильно это определение и для периода диктатуры пролетариата, когда взявший в свои руки власть революционный класс подавляет яростное сопротивление своих классовых врагов. Поэтому вполне естественно, что в первые пятнадцать лет после Великой Октябрьской социалистической революции и даже несколько позже пародия в советской литературе имела характер дискредитации, разоблачения, обнажения классового лица представителей буржуазной литературы, тогда еще выступавших на страницах нашей печати, или преследовала цель обнаружить влияние враждебной, в основном буржуазной или мелкобуржуазной идеологии на отдельных советских писателей.

Если всмотреться в состав писателей, которых пародировали в 20-е годы советские пародисты, то окажется, что это преимущественно последователи акмеизма (А. Ахматова, О. Мандельштам, Б. Пастернак), имажинизма (С. Есенин, А. Мариенгоф, В. Шершеневич), футуризма (А. Крученых, В. Каменский, В. Хлебников и др.); осмеивались пролеткультовцы (М. Герасимов, В. Кириллов, Н. Полетаев), кулацкие поэты (Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин), конструктивисты (И. Сельвинский, К. Зелинский) и пр.

Были пародии и на других авторов, в том числе и на Демьяна Бедного, В. Маяковского, но не они определяли главное направление советской сатиры 20-х годов. В основном это была сатирическая пародия, направлявшая свои удары по реакционным литературным школам, явлениям и писателям. Свое важное, общественно-воспитательное дело она делала: раскрывала молодому советскому читателю, в огромной массе приобщавшемуся тогда к литературе, идеологическое лицо тех или

⁷⁵ Б. В. Томашевский. Теория литературы. Госиздат, Л., 1925, стр. 161; А. Г. Пародия как таковая. — На литературном посту, 1927, № 15—16, стр. 66; А. Г. Цейтлин. Литературная пародия и классовая борьба. Сб. «Русская литературная пародия», Госиздат, М.—Л., 1930, стр. 7—9, и др.

инных пародируемых авторов, развивала у новых читателей правильный литературный вкус, боролась за новую социалистическую эстетику. В этом несомненная заслуга пародистов 20-х годов.

Заслуга эта принадлежит не только пародистам-профессионалам, но и таким крупным советским поэтам, как В. Маяковский и Д. Бедный. Стихотворение Маяковского «К любимой Ивана Молчанова», представляющее одно из лучших произведений советской пародии 20-х годов, безусловно сыграло большую роль в борьбе с мещанскими настроениями в советской поэзии того периода и способствовало эстетическому развитию советских читателей. Немалое значение имели и отдельные пародии и пародические элементы, включенные в произведения Демьяна Бедного.⁷⁶

Рассмотрение пародий следующего десятилетия показывает, что состав осмеиваемых авторов решительно изменился, в особенности после Первого съезда советских писателей. Исчезли, как неактуальные, пародии на писателей, принадлежавших к явно реакционным направлениям вроде акмеистов, имажинистов и т. д. С середины 30-х годов характер пародии советских авторов меняется. Главное внимание теперь обращено на вредные влияния классово враждебных идеологий на отдельных советских писателей — на влияние буржуазного индивидуализма, эстетизма, аполитизма.

И в данном случае советские пародисты обращались не к отдельным пародируемым писателям, а к широкой читательской массе. Пародия в 30-е годы приобрела большую популярность. Книга пародий А. Г. Архангельского (1897—1938) выдержала шесть отдельных изданий, а кроме того, в 1946 году было издано «Избранное» Архангельского. А. Флит в 1935 году опубликовал книгу «Братья писатели (Литературные пародии)» с шаржами Б. Малаховского, а в 1938 — «В садах литературы. Книга пародий». В самом конце 30-х годов появились две книги А. Раскина и М. Слободского — «Восклицательный знак» (1939) и «Пародии и фельетоны» (1939). Большое число пародий рассеяно на страницах журналов, альманахов, «Литературной газеты», «Литературного Ленинграда» и пр.

Любопытной чертой пародий этого времени является введение раздела, посвященного пародированию литературоведческих

⁷⁶ В диссертации Ш. Э. Галимова «Поэзия Демьяна Бедного периода гражданской войны», защищенной в Ленинградском университете 10 ноября 1955 года, собраны, хотя в далеко не полном виде, материалы о пародии в творчестве поэта.

работ; многочисленны также пародии на критиков, но такие пародии бывали и в дореволюционной литературе. Пародии на литературоведов (Архангельский — раздел «Критика» в «Пародиях»; А. Флит — «Творческая лаборатория» и «Уголок литературоведа» в сборнике «В садах литературы»; А. Раскин и М. Слободской — «Комментарии излишни» и «Как писать (Популярное руководство для халтурщиков)» в книге «Восклицательный знак») представляют интерес тем, что в них с особой, как нам кажется, остротой проявляется новая направленность советской пародии, ее борьба за рост советской литературы, за преодоление старых шаблонов, мешающих литературе идти в ногу с современностью, отражать то новое, что рождается в нашей действительности.

В самом деле, пародии на советских литературоведов, как, впрочем, и вообще советские пародии, в своих лучших образцах направлены на то, чтобы показать читателям штамп, трафарет, которыми пользуется пародируемый автор.

Многократное и настойчивое повторение выработанных тем или иным литературоведом приемов, формул, фразеологических сочетаний, обнажаемое пародистом, лишает произведения этого автора действенности, превращает их в автоматически фабрикуемые отмычки к различным «исследуемым объектам». Пародист находит эти готовые формулы у того или иного критика или литературоведа, показывает примитивную механику применения этих шаблонов к любым писателям, к любым произведениям и тем самым раскрывает глаза читателям, а также и осмеиваемым авторам на бедность их научного и критического багажа, на власть рутины, чересчур легко овладевшей этими критиками и историками литературы.

По существу, все сказанное о пародиях на литературоведов в полной мере относится вообще к пародиям на советских писателей. В современных условиях советская пародия уже не преследует цели обнаружить враждебное классовое лицо литературного противника, как было в 20-е годы и в первую половину 30-х; если и бывают подобные факты, то не они характеризуют советские пародии 1940—1950-х годов. Главное внимание советских пародистов, как мне кажется, обращено теперь на проявления писательской инерции, косности, на желание некоторых писателей довольствоваться выработанными художественными принципами; советская пародия — одно из сильных и важных средств в борьбе за литературное новаторство, в борьбе против шаблона и рутины.

Следовательно, в современных советских условиях пародия, как и советская сатира вообще, направлена на то, что не желает

развиваться, идти вперед, на то, что топчется на месте, таит в себе склонность к косности, опасность застоя, омертвения.

На XIX съезде КПСС указывалось, что «в литературе и искусстве появляется еще много посредственных, серых, а иногда и просто халтурных произведений, искажающих советскую действительность».

Следует ли направлять на такие произведения острые советской пародии? Не явятся ли пародии своего рода рекламой этих произведений, не заслуживающих внимания наших читателей? Не будет ли «слишком много чести» для посредственных произведений, если им будут посвящены еще и пародии? Мне кажется, что в данном случае одного общего решения быть не может. Несомненно, некоторые произведения подобного рода, в особенности если они почему-либо приобретут не соответствующую их достоинствам известность среди читателей, должны подвергнуться осмеянию пародистов. Партия требует от нас ведения решительной борьбы с халтурой в работе наших художников и литераторов, требует беспощадного вытравливания лжи и гнили из произведений литературы и искусства. Литературной критике и пародии принадлежит в этом большая и почетная роль.

Однако у советской пародии есть не только достижения, но и значительные ошибки. При создании пародии важно правильно выбрать объект, взять на пародический «прицел» не какое-нибудь мелкое в общественном отношении произведение, а найти важное, вполне заслуживающее внимания литературного мира. Не всегда пародисты соблюдают это условие. Просматривая сборники пародий Архангельского, Флита, Раскина и Слободского, отдельные публикации Арго, С. Швецова и других, обязательно натыкаешься на произведения, посвященные незначительным, третьестепенным литературным явлениям, а иногда и вовсе ничтожным в художественном отношении фактам, сейчас полностью забытым. Может быть, в свое время следовало пародировать и такого рода произведения, может быть, эти пародии на тогдашнем этапе литературной борьбы вполне были уместны. Но нужно ли сохранять их сейчас? Что даст современному советскому читателю включение в сборник пародий, утративших свою актуальность? Может быть, именно потому, что советские пародисты часто мельчили свою тематику, и произошло то, что ни в одну из наших больших антологий — «Русская советская поэзия. Сборник стихов 1917—1947» (М., 1948) и «Русская советская поэзия. Сборник стихов. 1917—1952» (М., 1954) — не включено ни одно произведение

советских пародистов. А без пародий картина развития советской поэзии неполна.

Вторая ошибка некоторых советских пародистов последних десятилетий заключается в том, что иногда «развлекательность» берет у них верх над сатирической целенаправленностью: В «Вечернем Ленинграде» (1954, № 147, 23 июня) были помещены три пародии Бронислава Кежуна (на О. Берггольц, Г. Пагирева, А. Чивилихина), в № 7 «Звезды» за тот же год — его же пародии на А. Чуркина, С. Орлова, А. Решетова и В. Шефнера. Чтение некоторых из этих пародий составляет впечатление, что в авторе боролись две тенденции — хорошая вдумчивая сатирическая целенаправленность и желание «просто» посмеяться. Такова, например, пародия на Г. Пагирева, озаглавленная «Землянки и портянки». Б. Кежун отправляется от четверостишия Г. Пагирева, в котором поэт вспоминает эпизод военных лет — как в землянке у дымящейся времянки всю ночь он сушил чулки любимой девушки. Пародия Кежуна звучит так:

Однажды, после боя, впопыхах.
Устроившись в землянке у времянки.
Я написал инструкцию в стихах
О том, как заворачивать портянки.

По словам пародиста:

С тех пор прошло...
... Я начал рифмовать
И воспевать землянки и портянки.

Далее следует правильная по существу мысль:

Пошли года. Друзья мне говорят:
«Пора бы выбираться из землянки!
Пора и новых тем коснуться, брат, —
Не все же перематывать портянки!»

Если верить пародисту, Пагирев, даже переменяв военную тематику на любовную, все же остался верен своей образной системе:

Любимая! Я про тебя пою
Еще нежнее, чем про свои портянки!
Сажу я на роскошной оттоманке
И вспоминаю дни, что далеки, —
Тогда в землянке около времянки
Я до утра сушил твои чулки,
А заодно сушил свои портянки.⁷⁷

⁷⁷ Вечерний Ленинград, 1954, № 147, 23 июня.

Правильно ли выбрал Б. Кежун для пародирования данное стихотворение? Так ли уже заслуживают осмеяния эпизоды из времен Великой Отечественной войны, даже такой, какой отразился в стихотворении Г. Пагирева?

Несколько времени назад А. Прокофьев в статье «Разговор по душам» коснулся вопроса о советской сатире. «Пародия и эпиграмма, — справедливо писал Прокофьев, — призваны вести полемику с творческо-художественными позициями пародируемого автора во имя настоящего искусства, а не скатываться к обывательскому зубоскальству».⁷⁸

В наших пародиях, в особенности до решения ЦК КПСС по идеологическим вопросам 1946 г., имело место не только обывательское зубоскальство, но и нечто более вредное. Всем памятно указание А. А. Жданова относительно пародий, печатавшихся в журнале «Ленинград», в частности относительно «Возвращения Онегина» Е. Хазина и пародии на советское некрасовождение. О «Возвращении Онегина» А. А. Жданов говорил: «Ведь смысл всей этой так называемой литературной „пародии“ заключается не в пустом зубоскальстве по поводу приключений, случившихся с Онегиным, оказавшимся в современном Ленинграде. Смысл пасквиля, сочиненного Хазиним, заключается в том, что он пытается сравнивать наш современный Ленинград с Петербургом пушкинской поры и доказывать, что наш век хуже века Онегина».⁷⁹

Таким образом, А. А. Жданов вскрыл порочную идейную направленность пародии, показал, что в пародии существенно, на что направлен сатирический смех, во имя чего пародист осмеивает то или иное общественное явление. А. А. Жданов показал, что в определенных случаях «пустое зубоскальство» перерастает в пасквиль на советскую действительность, в клевету на советскую жизнь.

Пародия, как и сатира вообще, — оружие острое и опасное. нужно уметь владеть им, нужно долго, настойчиво, упорно и серьезно изучать работы своих передовых предшественников, помнить требования, которые предъявляет к сатире наша действительность, тщательно взвешивать, на что следует направлять свое сатирическое внимание, как нужно осмеивать отрицательные явления общественной и литературной жизни.

Есть в советских пародиях и другие неудачи. В некоторых пародиях на первый взгляд соблюдены все основные требова-

⁷⁸ А. Прокофьев. Разговор по душам. — «Ленинградская Правда», 1954, № 258, 30 октября.

⁷⁹ А. Жданов. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». Госполитиздат, М., 1952, стр. 15.

ния: правильно выбирается объект сатирического осмеяния, учитываются условия художественности, нет каких-либо прямых нарушений принципов пародирования, а все же пародия не достигает своей цели, даже не ощущается читателем как настоящая пародия.

В чем же здесь дело? Только в таланте пародиста? Нет, не всегда. Дело иногда заключается в том, что пародистами не учитываются непредвиденные, «коварные» возможности, заключенные в пародии как жанре. В научной литературе о пародии отмечается довольно часто, что действенность отдельных пародий зависит от того, в какой степени известен осмеиваемый ею «образец». Утрата последнего лишает пародию значительной части ее силы.

Однако это не все. Ведь часто бывают пародии не на определенный «образец», а на литературную манеру или жанр в целом. Существеннее другое — то, что можно назвать «обратимостью» пародии.

Для пояснения своей мысли останавлиюсь на стихотворении М. Шифмана:⁸⁰

МАТРОССКАЯ ПЕСЕНКА

(Пародия)

У некоторых повтов-песенников выработался определенный стандарт. — Песни на морскую тематику (с морской тематикой? — П. Б.) создаются по раз и навсегда установленному шаблону.

Известно давно этой песни начало:
— Прощаются он и она у причала,
И оба на пирсе стоят и молчат,
А белые чайки о чем-то кричат...
Сняют глаза у жены моряка,
Потом их сменяют огни маяка...
Он в горе... Он в море выходит на пост.
И что-то ему напевает норд-ост!..
И мысли его улетают домой,
А ветер соленый гудит за кормой.
И грустью, и страстью, и негою полны
Скитальца-страдальца баюкают волны...
И в сердце больном утихает пожар...

И автор идет — получать гонорар!..⁸¹

⁸⁰ Возможно, что это псевдоним: Schiffmann — моряк.

⁸¹ М. Ш и ф м а н. «Матросская песенка» (Пародия). — Вечерний Ленинград, 1955, № 166, 15 июля, стр. 4.

Можно ли считать это произведение удачной пародией? Уже хотя бы то, что автор настойчиво, даже навязчиво дает знать — и кавычками в заглавии, и предупреждением в скобках, и длинным эпиграфом аргументом, — о том, что перед нами пародия, словно опасаясь, что без всего этого характер произведения не будет правильно понят читателем, заставляет нас насторожиться. И это тем более необходимо сказать, что пародист как будто на верном пути — выбрал значительную тему: опошление хорошего жанра, а именно массовой лирической песни.

Советскому человеку близки все естественные, красивые человеческие чувства. Лирические песни о любви, грусти, расставания, печали разлуки способны волновать и волнуют советских юношей и девушек, да и взрослых людей также. Вполне понятно, что такие песни нравятся, их часто и охотно поют. Понятно, что такие песни сюжетно могут быть связаны с бытом моряков, и то, что принято называть «романтикой моря», может вносить в лирическую песню еще дополнительные черты поэтичности. Но когда халтурщики начинают эксплуатировать недавно возникшую литературную удачу и создают множество ремесленных, бесталанных подделок «под моду», законно появление пародии, утрирующей черты жанра.

Возможно, что автор «Матросской песенки» имел в виду какую-то конкретную популярную песню, но нас сейчас это не так интересует. Гораздо важнее то, что в этой пародии налицо обычный «морской реквизит»: «причал», «пирс», «белые чайки», «огни маяка», «норд-ост», «соленый ветер», «корма» и т. д.; обычная фразеология таких песен: «прощаются», «молчат», «сияют глаза», «напевает», «баюкают волны» и т. п.; обычные трафаретные рифмы: «волны» — «полны», «норд-ост» — «пост», «моряк» — «маяк» и т. д.; шаблоны затертые от бесконечного употребления «образы»: «стоят и молчат», «баюкают волны», «скиталец-страдалец», «в сердце больном утихает пожар».

И все же, если бы не было первой и последней строчек, не было кавычек в заглавии, жанрового определения в скобках, эпиграфа-аргумента, мы легко могли бы принять это стихотворение за один из пародируемых образцов. Перед нами явное несоответствие между замыслом и выполнением — во внутренней части стихотворения не чувствуется пародийности, пародия не смешна. Попытки сделать стихотворение смешным заключены в первой и последней строках, а этого совершенно недостаточно. Больше того, это может привести к «обработке» пародии — отбрасыванию «обрамляющих» строк и превращению ее из пародии

дии в заурядное произведение из числа тех, которые по замыслу автора должны быть осмеяны.

Это заставляет вспомнить случай с знаменитым стихотворением Горация «Блажен кто, бросив суету». Оно построено таким образом, что все оно, за исключением четырех последних стихов, представляет замечательную «похвалу сельской жизни», а последние строки объясняют, что этот панегирик произносил ростовщик Альфий, «почти уже сельский житель»; впрочем, собрав под предлогом отъезда в деревню деньги от своих должников в конце месяца, он в начале следующего поместил их в рост на более выгодных условиях. Таким образом, «восхваление сельской жизни» становится у Горация средством сатирического осмеяния мнимых любителей деревни. Однако то, что только последние строки стихотворения раскрывали сатирическую направленность стихотворения, привело к неожиданной судьбе данного произведения: с эпохи Возрождения и по XVIII век включительно оно переводилось на европейские языки без последних строк, — в качестве подлинной «похвалы сельской жизни».

Следовательно, замысел Горация не получил адекватного выражения; читатели не были убеждены построением стихотворения.

Я никоим образом не предполагаю сопоставлять пародию М. Шифмана с всемирно прославленным стихотворением Горация. Мне показалось заслуживающим внимания то обстоятельство, что художественные ошибки могут повторяться и повторяются, причем повторяются у писателей разной степени дарования, разных эпох, разных стилистических манер. И это представляет тем больший интерес, тем более это поучительно. Ошибки прошлого следует изучать с такой же степенью внимания, как и достижения, потому что ошибки повторяются: у искусства есть своя логика, и ее надо писателям знать.

Советская пародия имеет большую традицию, восходящую к народной фольклорной пародии, к пародиям передовых писателей прошлого, пользовавшихся этим жанром для борьбы с отрицательными явлениями в русской общественной и литературной жизни. У советской пародии есть своя обильная фактами, достижениями, а иногда и ошибками история, предостерегающая от повторения последних. Перед нею обширный материал пародии античного мира и новых европейских литератур. Наконец, у советских пародистов имеется ценнейший источник для дальнейшего развития — решения КПСС по идеологическим вопросам, высказывания руководителей партии по вопросам литературы и, в частности, сатиры.

Опираясь на эти традиции и извлекая лучшее из истории, учитывая опыт всей советской литературы и в том числе и советской сатиры, советские пародисты должны поднять пародию на уровень, отвечающий возрастающим требованиям взыскательного советского читателя.



СООБЩЕНИЯ





Б. М. ЛЕВИНТОВ

САТИРИЧЕСКАЯ ЖУРНАЛИСТИКА 1905—1907 годов

В статье ставится цель дать анализ политической направленности сатирической журналистики 1905—1907 годов, ее связи с идейно-политической борьбой в эпоху первой русской революции. Из всего обилия сатирических изданий взяты лишь наиболее характерные, типичные для различных политических направлений этой поры.

1

В июне 1905 года в Петербурге вышел сатирический журнал «Зритель». С самого начала он зарекомендовал себя как революционно-демократический орган, сумевший, несмотря на неимоверные цензурные трудности, отразить все более нарастающее негодование масс против самодержавия.

2 октября того же года на семнадцатом номере «Зритель» был запрещен; однако № 18 этого журнала редакция выпустила 30 октября, игнорируя цензуру. То были уже дни свобод, и одним из первых свободой печати воспользовался сатирический орган.

В ноябре 1905 года в Петербурге вышли сатирические журналы «Сигнал», «Пулемет», «Дятел», «Бурелом» и другие, в Москве — «Жало», «Крамola» и другие. Сатирические журналы стали появляться во многих губернских и в некоторых уездных городах. Всего за 1905—1907 годы на русском языке вышло 263 сатирических издания.¹

¹ Приводимые в имеющихся библиографических источниках сведения о 380—400 сатирических изданиях преувеличены. В эти списки были включены издания, не являющиеся сатирическими, а также издания, вышедшие не на русском языке.

Наибольшее количество журналов возникло в ноябре—декабре 1905 года (47 названий) и январе—марте 1906 года (97 названий). Многие из этих журналов сразу приобрели широкую популярность, номера отдельных журналов имели повторные тиражи.

М. А. Л-ский, автор статьи о сатире 1905—1907 годов, считал, что только в Петербурге тираж сатирических журналов достиг 5 175 000 экземпляров.² В. Боцяновский указывает для всей России цифру в 23 175 000 экземпляров.³ А. А. Тимонич называет цифру в 40 миллионов экземпляров.⁴ Никакой научной достоверности все эти расчеты не имеют. Несомненно, однако, что сатирические журналы первой русской революции имели широкое распространение.

Фактически круг читателей сатирической печати был значительно шире, чем об этом можно судить по распространенности самих журналов. Часть сатирических материалов давалась в перепечатках множеством газет во всех областях страны— в Тифлисе (Тбилиси), Баку, Киеве, Одессе, Луганске (Ворошиловград), Самаре (Куйбышев), Саратове, Астрахани, Костроме, Вятке, Екатеринбурге (Свердловск), Ново-Николаевске (Новосибирск) и ряде других городов.

Ряд газет воспроизводил рисунки и тексты из сатирических журналов в иллюстрированных приложениях. Некоторые из этих приложений сами превращались, таким образом, в подобие сатирических изданий.⁵ Перепечатки из сатирических журналов встречаются также в журналах профессиональных союзов тех дней. Имеется также несколько случаев использования материалов сатирической печати 1905—1906 годов и нелегальной революционной печатью.⁶

Можно, таким образом, говорить о действительно большом числе читателей сатирической прессы, бывшей важным фактором в борьбе за политическое развитие масс.

Как же относились к этой печати органы власти и борющиеся в революции партии?

² «Исторический вестник», 1912, № 4, стр. 99.

³ Русская сатира первой революции. 1905—1906. Составили В. Боцяновский и Э. Голлербах, ГИЗ, Л., 1925, стр. 37.

⁴ А. А. Тимонич. Русские сатирико-юмористические журналы 1905—1907 гг. Материалы для библиографии. М., 1930, стр. 20.

⁵ Приложения к «Киевской жизни», «Саратовскому вестнику», «Одесским новостям» и др.

⁶ Пролетарские поэты, т. I. «Советский писатель», Л., 1935, стр. 342—343 и др.

Отношение царского правительства к сатирическим журналам было крайне враждебным; их конфисковывали и запрещали органы цензуры, прокуратура, местная власть. Нередко случалось, что журналы, пропущенные цензурой без каких-либо замечаний, изымались полицией, жандармерией по распоряжению военных властей. Запрещалось иногда держать в массовых библиотеках номера особенно ненавистных журналов, хотя бы официально и не преследуемых. Всего в 1905—1907 годах подвергалось преследованию 147 номеров 91 названия сатирических журналов.⁷

Черносотенная печать относилась к демократическим сатирическим изданиям с зоологической ненавистью. «Новое время» обозвало их «осатаневшими сатирическими листками»,⁸ а «Русский вестник» — «ведьмами журналистики».⁹ Со злобой говорила о сатире и провинциальная черносотенная печать (саратовский «Братский листок»,¹⁰ «Тверское Поволжье»¹¹ и др.).

Без энтузиазма отзывалась о сатирических журналах кадетская печать: «Полярная звезда»,¹² «Наша жизнь»,¹³ «Речь»¹⁴ и журнал символистов «Весы».¹⁵

Из столичных буржуазных газет только «Русь» сочувственно отнеслась к сатирической печати. Эта газета, искавшая популярности в массах городской мелкой буржуазии, позволяла себе иногда довольно резко выступать против царских властей.¹⁶ В. И. Ленин называл «Русь» «бойкой и радикальничающей»

⁷ Подсчет сделан по составленному Б. С. Боднарским «Справочному указателю книг и журналов, арестованных с 17-го октября 1905 года» (вып. I, «Основа», М., 1908). Подробно о репрессиях против сатирической печати см.: В. Боцяновский и Э. Голлербах. Русская сатира первой революции 1905—1906. 1925; Е. А. Валле-де-Барр. «Свобода» русской печати. (После 17 октября 1905 г.). Самара, 1906.

⁸ «Новое время», 1905, № 10360, 18 ноября, стр. 4 («Среди газет и журналов»).

⁹ «Русский вестник», 1905, № 12, стр. 626.

¹⁰ «Братский листок», Саратов, 1906, № 6, 8 января («Из итогов пережитого года»).

¹¹ «Тверское Поволжье», Старица, 1906, № 17, 9 июня («Травля бюрократии»).

¹² Д. В. Филосов. Художественная сатира. — «Полярная звезда», 1905, № 3, 30 декабря, стр. 234—236.

¹³ Н. С. Свободе слова и искусства грозит опасность. — «Наша жизнь», 1905, № 333, 13 ноября, стр. 1.

¹⁴ «Иллюстрированная неделя». Еженедельное художественно-литературное приложение к газетам «Речь» и «Реформа», 1906, № 8, 28 мая, стр. 8 (Библиография).

¹⁵ «Весы», 1905, № 9—10, стр. 117.

¹⁶ «Русь», 1905, № 333 («Покушение на печать»).

газетой.¹⁷ Восторженно писала о сатире А. Чеботаревская в журнале «Образование».¹⁸

Большевистская «Новая жизнь» тепло отозвалась о закрытом правительством на первом номере сатирическом журнале «Дятел»: «„Дятел“ так жестоко клюнул правительство, что его тут же и запретили». Большевистская газета при этом перепечатала несколько из наиболее острых «колкостей» «Дятла» по адресу царя.¹⁹

Кто были те люди, которые «делали» сатирическую печать. были ее издателями, редакторами, сотрудниками?

С. А. Венгеров писал в 1906 году, что редакторы и сотрудники сатирических журналов принадлежали по преимуществу к литературно-художественной богеме, «с весьма заметным участием студентов разных учебных заведений».²⁰ Трудно сказать, кого Венгеров считал «литературно-художественной богемой»; во всяком случае, он явно принижает значение активных участников сатирической печати 1905—1907 годов.

Известно, что великий пролетарский писатель Горький принимал деятельное участие в создании двух сатирических журналов: «Жупел» в Петербурге и «Жало» в Москве.

Среди редакторов, издателей и ближайших сотрудников сатирических изданий встречаем имена маститых или получивших впоследствии известность писателей самых различных направлений: В. Г. Короленко («Пятница»), Н. Н. Златовратского («Гамаюн»), И. Н. Потапенко («Волшебный фонарь»), К. И. Чуковского («Сигнал»), рабочих поэтов Ф. С. Шкулева («Шрапнель», Москва), А. Е. Ноздрина («Дубинушка», «Колотушка»).

Активно участвовали в сатирической печати С. И. Гусев-Оренбургский, А. А. Лукьянов, Я. В. Годин, Д. М. Цензор, В. В. Князев, М. Пустынин, А. Галина, А. А. Коринфский, Н. И. Фалеев (Чуж-Чуженин), А. М. Гликберг (Саша Черный) и многие другие. Из известных художников участвовали в сатирической печати И. Я. Билибин, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинский, С. В. Чехонин, И. И. Бродский, А. М. Любимов, В. Д. Фалилеев, Б. М. Кустодиев и др. Один рисунок дал В. А. Серов.

¹⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 187.

¹⁸ А. Чеботаревская. Русская сатира наших дней. — «Образование», 1906, № 5, отд. II, стр. 46.

¹⁹ «Новая жизнь», 1905, № 26, 1 декабря («Хроника»).

²⁰ С. А. Венгеров. Сатирические журналы 1904—1906 гг. — Энциклопедический словарь Брокгауза—Ефрона, т. II, дополнительный, 1907, стр. 592.

В роли издателей и редакторов сатирических изданий часто выступали профессиональные журналисты.

Название «сатирические журналы» должно быть принято с некоторой условностью. Сатира и карикатура несомненно занимали в них центральное место. Однако большую роль играла также «гражданская» лирика, уделялось внимание и публицистике, особенно произведениям в аллегорической форме. В области рисунка наряду с карикатурой значительное место отводилось своеобразным пейзажам — картинам революции и контрреволюции на фоне природы; помещались и фотографии.

Характерно, что лишь часть журналов называли себя сатирическими и общественно-сатирическими. Многие журналы носят подзаголовки — «литературно-художественные и сатирические» («Булат», «Буря», «Гвоздь», «Зарницы» и др.) или «литературно-сатирические» («Бурелом», «Буревал»), «политико-сатирические и художественные» и даже просто «художественные» («Гамаюн»). Сатирические журналы обычно рекомендовали себя как «непартийные», «беспартийные издания», но события властно требовали ответа на коренные вопросы революции: за или против сохранения царизма, за или против аграрных требований крестьянства, за или против пролетарских требований и пролетарских форм борьбы с царизмом; за или против организации всенародного вооруженного восстания и т. д. Характер ответа и определял политическую направленность издания.

Однако в вопросе о том, какова была политическая физиономия сатирических журналов эпохи первой русской революции, в литературе существуют две диаметрально противоположные точки зрения. По мнению одних, вся сатирическая печать 1905—1907 годов, за единичными исключениями, была революционно-демократической.²¹ По мнению других, эта печать, за теми же единичными исключениями, была сплошь оппозиционной, либеральной.²² Обе эти точки зрения неправильны.

Сатира всегда процветала в моменты особо обостренной классовой борьбы. Еще в эпоху реформации сатирой широко пользовались как лютеране, так и католики. И во время французской буржуазной революции XVIII века наряду с многочисленной революционной сатирой существовала и сатира реакционная.²³ Не была политически однородной и сатира периода

²¹ В советской литературе эта точка зрения наиболее полно отражена в ранее названной работе В. Ф. Боцяновского.

²² См., например, статью «Журналы» в «Большой советской энциклопедии», т. 16, стр. 247 (изд. 2-е).

²³ Г. К у н о в. Борьба классов и партий в Великой французской революции 1789—1794 гг. Изд. 2-е, «Коммунист», М., 1919, стр. 206.

французской и германской революций 1848 года. В сатире же дней Парижской коммуны выявляют четыре политических направления.²⁴

Не могла сатира быть политически однородной и во время первой русской революции. В. И. Ленин писал, что в 1905—1907 годах в России происходило «столь открытое, внушительное, массовидное выступление *всех* классов русского общества на *самых различных* поприщах (думская, внедумская деятельность, печать, союзы, собрания и т. д.), какое не часто наблюдается в истории».²⁵

Конкретный анализ сатирической печати устанавливает пять основных политических направлений, не считая различных оттенков внутри некоторых из них.

Основные черты пролетарской сатиры ярко проявились в творчестве Горького. Социал-демократы хотели использовать сатиру в качестве одного из средств пропаганды. Однако намерение московской организации издать сатирический журнал «Набат», о чем сообщила «Новая жизнь» (1905, № 28, 3 декабря), не могло быть реализовано из-за цензуры. Единственный сатирический журнал, близкий к большевикам, «Жало», был закрыт на первом же номере. Второй номер, по свидетельству В. А. Десницкого, уже готовый к печати, не увидел света: исход декабрьских дней в Москве сделал невозможным его продолжение. Но и в единственном номере этого журнала мы находим ряд основных черт пролетарской сатиры тех дней. Журнал ориентировался на всенародное восстание для свержения самодержавия, на полную ликвидацию политического и экономического могущества помещиков, на перерастание буржуазно-демократической революции в революцию социалистическую.

Гораздо сложнее обстояло дело с непролетарской сатирой, отражавшей настроения и поведение крестьянства и городской мелкой буржуазии. «Русская революция была крестьянской революцией, но победить она могла только в том случае, если пролетариат встанет во главе крестьянства и поведет его за собой».²⁶ Однако понимание этого всей массой крестьянства и связанной с ним демократической интеллигенцией приходило не сразу и требовало новых и новых политических уроков суровой

²⁴ А. С. Гуш и н. Парижская коммуна и художники. Изогиз, Л., 1934, стр. 135—136. Подробнее см. в статье того же автора «Политическая карикатура периода Парижской Коммуны» («Искусство», 1934, № 2).

²⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 21.

²⁶ Пятьдесят лет первой русской революции. (Тезисы). Госполитиздат. М., 1955, стр. 7.

действительности. Этому пониманию препятствовали наивная вера в царя, конституционные иллюзии, соглашательская политика эсеров.

Такую же примерно картину представляла собой мелкая буржуазия города. Хотя эта масса в 1905—1907 годах далеко не играла столь крупной роли, как в буржуазных революциях Западной Европы, все же она представляла собой значительную силу. Определенная часть этих масс шла за большевиками, ограничивая свое участие в революции лишь борьбой за разрешение демократических задач. Относительно настроения этих элементов в 1905 году В. И. Ленин писал:

«Рабочее движение разгорается в прямую революцию, причем либеральная буржуазия уже сплотилась в конституционно-демократическую партию и думает об остановке революции путем соглашения с царизмом, но радикальные элементы буржуазии и мелкой буржуазии склоняются к союзу с пролетариатом для продолжения революции: 1905 (особенно конец)».²⁷

Далее В. И. Ленин разъясняет, что радикальные элементы — это элементы «республиканские», т. е., в условиях русской действительности того времени, сторонники революционного свержения царизма.

Такая прослойка имела и в сатирической печати; она и создавала второе революционное направление.

Значительно больше было изданий, отражавших колебания мелкой буржуазии, ее тяготение к соглашению с буржуазией. В этой печати сказывается влияние эсеров и трудовиков.

Известного внимания заслуживает и либеральная сатира. И не только потому, что она помогает раскрывать механизм борьбы контрреволюционной либеральной буржуазии за влияние на массы (что тоже важно), но и потому, что либеральная печать вынуждена была, скрепя сердце, в известной мере разоблачать царизм и тем самым, вопреки своим интересам и своей воле, делать полезное для своих противников в революционном лагере.

Наконец, следует отметить и наличие в 1905—1907 годах, особенно в последний период революции, ряда предельно откровенных черносотенных «сатирических» изданий («Плювиум» — издатель Н. Д. Чечулин, «Жгут» и др.). Но эти антихудожественные издания стоят вне литературного движения. Ни один сколько-нибудь заметный писатель в них не участвовал. Эти листки были предназначены для черносотенных погромных банд, организованных царскими властями.

²⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 73.

Сатирическая печать 1905—1907 годов, как и журналистика, может быть понята лучше лишь в самой непосредственной связи с текущим моментом. Следует поэтому отличать печать первого периода революции от печати второго периода, наступившего после поражения декабрьского вооруженного восстания в Москве.

В первом периоде мы останавливаемся на откликах сатирической печати — революционной и либеральной — на декабрьское восстание и его поражение. Во втором периоде мы различаем «период расцвета конституционных иллюзий» — до разгона первой Государственной Думы, и период избирательной кампании во вторую Думу и время ее деятельности до третьиюньского переворота 1907 года.

2

Историк сатирической печати 1905—1907 годов рассказывает: 29 ноября 1905 года в Москве вышел «первый номер общественно-сатирического журнала „Жало“ и в тот же день конфискован полицией в типографии Мамонтова и конторе „Новой Жизни“. Градоначальник барон Медем объяснил редакции „Жала“, что журнал конфискован по телеграмме из Петербурга и что обратно конфискованные нумера (около 17 000 экземпляров) издатель не получит. Около 8000 экземпляров „Жала“ до момента конфискации было уже продано».²⁸

То, что петербургское начальство распорядилось конфисковать «Жало», не должно вызвать удивления. Это был журнал большевистского направления. Об этом свидетельствует В. А. Десницкий,²⁹ об этом говорит все содержание журнала, каждая его строчка.

«Жало» — боевой революционный орган, появившийся в Москве за несколько дней до московского декабрьского восстания. Журнал овеян дыханием наступившей долгожданной политической грозы (стр. 10):

Наш орел расправил крылья.
Грозен суд страны свободной!
Смущены жрецы насилья
Гласом мести всенародной:
«Уж трещат пред грозным штурмом
Царства вашего устои...»
(Старый ворон. Русские крестоносцы)

²⁸ Е. А. Валле-де-Барр. «Свобода» русской печати (После 17 октября 1905 г.), стр. 41.

²⁹ См. предисловие В. А. Десницкого к книге В. Боцяновского и Э. Голлербаха «Русская сатира первой революции» (стр. 7).

В журнале говорилось о революционном свержении самодержавия, подчеркивалось, что народ может добиться лучшей жизни только с уничтожением царизма. В коротенькой сценке «С натуры», написанной Горьким,³⁰ крестьянин, которого только что выпороли царские власти, говорит: «Ну, вот... Я так и думал, что покуда он останется — будут нас пороть...» (стр. 7). Журнал показывал, что царь — вдохновитель реакции, непосредственный ее организатор. Во имя сохранения власти царя действует и черносотенная «пьяная дружина» («Русские крестоносцы»).

Журнал остроумно разоблачает царский маневр, высмеивает как самый манифест царя, так и ликование обывательской толпы по его поводу (Каин: «Свобода. Драматическое позорище»). В журнале, хотя и скупое (ведь вышел всего один номер), но все же отмечается руководящая роль пролетариата в революции и роль крестьянства как его союзника. Описывая попытки подавить революционное движение в стране осенью 1905 года, Старый ворон добавляет:

... Вдруг — о, горе! — забастовка
Разрушает эти планы.

Журнал приветствует крестьянское восстание, захват помещичьих земель. В нем саркастически отмечается тревога эксплуататоров-помещиков по поводу успехов восставших крестьян (стр. 8):

Тихо съезжались аграрии,
Съехались тихо в собрание...
«Горе! — голодные парии
Подняли знамя восстания!..»

(К о м а р. Союзу землевладельцев)

В журнале говорится о бессилии помещиков подавить восстание:

Плакали, звали диктатора
Бледные тени аграриев, —
Полчища злобные париев
Землю орали ораторов...

(К о м а р. Союзу землевладельцев)

³⁰ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 5. Гослитиздат, М., 1950, стр. 491.

О свержении самодержавия журнал говорил в стихотворении «Кто он?» (стр. 6—7) в иносказательной, но весьма ясной для читателя тех лет форме:

Вот письмо. А для кого, —
Угадать, друзья, вам надо.
Почтальон искал его
Вдоль по стогнам Петрограда.
Оказалось, как на зло,
Он недавно из столицы
Выбыл в Царское Село.
Дальше, вроде вереницы,
Штемпеля идут; на них —
Павловск, Гатчина, другие
Города; кончает стих:
«Нет на жительстве в России».
Кто же он? Его жена?
Где дрожат, свой облик пряча?
Что же, братцы, нль трудна
Показалась вам загадка?

(К а н н)

Так в канун декабрьских дней журнал «Жало» клеймил царизм, помещиков и царскую бюрократию как непримиримых врагов революции, с которыми и должно и можно теперь же покончить. Для журнала «Жало» главное в данный исторический момент не репрессии, не жертвы революции, а слабость царизма, наступление последнего решительного боя, победа в котором может и должна остаться за революционным народом.

Известно, что в 1905 году были объективные условия для победы революции. Журнал внушал своим читателям, что победа возможна. Обращаясь к царизму, «Жало» говорит (стр. 3):

Вам, отжившим, конец! Бросьте бешеный пир.
Заливая пурпурные тоги.
Пал разбитый тяжелой пращею кумир,
И стоит Судия на пороге.
Шепчет слово мольбы перекошенный рот.
Нет пощады. Вы нас не щадили.
Вас, живых мертвецов, суд правдивый толкнет
К приготовленной ночью могиле.

(Н. Фольбаум)

Накануне декабрьских дней, в момент, когда московские большевики укрепляли в массах сознание необходимости немедленного восстания, «Жало» помещает страстный призыв (стр. 4):

Глухо пламя тлею годы, —
Но желанный день настал,
И вчерашний раб свободы
Знамя красное поднял.
За насилие, за презрение,
За нужду, за долгий гнет, —
Воздаянье и отмщенье
Этот день с собою несет.

(В. В. Из современных мотивов) ³¹

Другой мишенью для «Жала» были кадеты, в то время открыто переходившие на сторону реакции. Большинство карикатур журнала высмеивает кадетов («В кадетском корпусе», «Дружеская беседа трех святителей», «Из крыловских басен»).

Раскрывая контрреволюционность либеральной буржуазии, «Жало» вместе с тем стремилось показать социальную основу кадетской политики, классовое лицо этой партии. В остроумном фельетоне Виктора Воинова «Отрывки из дневника либерального редактора-издателя» обличается либеральная интеллигенция, ее позорная и корыстная роль в революции.

В «Отрывках» отражено поведение либерала в течение 1905 года. В мае он потрясен Цусимой; в сентябре торжествует по поводу Булыгинской Думы; в октябре он поражен всеобщей забастовкой, но счастлив, что это «бескровная революция». 18 октября буржуазный интеллигент сам чувствует себя революционером, чуть ли не Маратом, в крайнем случае — Дантоном. С обострением дальнейшей борьбы он «двух станов не боец, но только гость случайный», а кончает сей «революционер» проклятиями по адресу революции и бегством за границу.

В фельетоне «Боже, храни капитал!» (подпись «Саша») обличается политика кадетов, которые действуют в интересах крупной буржуазии и в то же время пытаются изобразить себя революционерами. В фельетоне П. Павловича «Друзья народа» заклеимена помещичья аграрная политика кадетов.

Особое место занимает в «Жале» фельетон Горького «О сером». Серый — это тот, кто суетливо и робко мечется между Красным и Черным, борющимся не на жизнь, а на смерть. Серый — «хочет много наслаждаться и боится беспокойства — это делает его раздвоенным и фальшивым» (стр. 2).

В этом типе каждый мог узнать кадета. Горький воплотил в этом образе типичное лицо кадетизма, который не раз в подобном духе обличался В. И. Лениным. «Кадеты... — писал Ленин, — не политическая сила, а пена, которая получается от столкновения более или менее уравнивающих друг друга

³¹ В. В. — псевдоним Виктора Воинова.

борющихся сил».³² Говоря о тактике кадетов после их избирательных успехов в первой Государственной Думе, В. И. Ленин так характеризовал обращение кадетов к правительству: «Захотите вы идти с нами на сделку по-божески, по-хорошему, ну тогда реформа, а не революция. Не захотите, ну тогда придется, вероятно, оказать на вас некоторое давление снизу, немножечко подпустить революции, припугнуть вас, ослабить вас каким-нибудь ударом революционного народа, вы станете тогда податливее, — ан, глядишь, сделка будет для нас выгоднее».³³

В дальнейшем редакция «Жала» намеревалась развивать критику либеральной буржуазии. Она хотела дать карикатуры на лидера кадетов Струве, на главаря московских кадетов адвоката Мандельштама, на крупного фабриканта Четверикова и др.³⁴ Как свидетельствует В. А. Десницкий, редакция располагала уже карикатурой на одного из лидеров российского либерализма М. М. Ковалевского.³⁵ Однако ни этой карикатуре, ни другим обличениям кадетов на страницах «Жала» не суждено было появиться. Цензура тотчас же закрыла журнал.

3

«Зритель» — «старейший» сатирический орган первой русской революции (вышло 25 номеров). Журнал с самого начала принял революционное направление. Проявляя в борьбе со свирепой царской цензурой изумительную изобретательность, настойчивость, иногда и смелость до дерзости, «Зритель» сумел разоблачать царя и двор как вдохновителей «черной сотни», как организаторов воинствующей реакции. «Зритель» сумел даже высказаться в пользу большевистского лозунга бойкота Булыгинской Думы; он обличал поведение либеральной буржуазии.³⁶

Другим революционно-демократическим сатирическим журналом в «дни свобод» был журнал «Дятел», закрытый на первом же номере; его заменил «Клюв».

«Зритель» и «Дятел» отражали настроение тех слоев крестьянства, городской мелкой буржуазии и демократической интеллигенции, которые понимали общность интересов рабочего класса и крестьянства в борьбе против царизма.

³² В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 195.

³³ Там же, стр. 202.

³⁴ См. обращение к читателям в конце номера.

³⁵ См. предисловие В. А. Десницкого к книге В. Боцяновского и Э. Голлербаха «Русская сатира первой революции» (стр. 7).

³⁶ Подробно о борьбе «Зрителя» с цензурой см. в книге В. Боцяновского и Э. Голлербаха «Русская сатира первой революции» (стр. 18—32).

Особое место в сатирической печати «дней свобод» занимает московский «непериодический, юмористический, политический народный листок» «Крамола» (вышел один номер 30 ноября 1905 года). Листок этот любопытен тем, что он обращался к московскому обывателю накануне декабрьских дней. В нескольких сценах «Крамола» показывает взволнованность этого обывателя, растерянность его, при явном несочувствии к царизму. «Крамола» стремится усилить это чувство недовольства и зовет читателя к активному участию в революционной борьбе против царизма.

Социальные корни революционности названных изданий выступают в ряде материалов. Журналы упоминают о бедственном экономическом положении рабочего:

Вон стоит в отдалении дом,
Освещение полное в нем.
Это фабрика или завод.
Здесь рабочие каторжный труд
Фабрикантам за грош продают...

(Виктор Лутугин. На ковре самоласте)³⁷

«Зритель» сочувственно отозвался на почтово-телеграфную забастовку в ноябре 1905 года. Выражает свое сочувствие политической и экономической борьбе рабочего класса также и «Дятел» («Новый русский гимн» и др.).

Большое место в «Зрителе» и особенно в «Дятле» занимает крестьянская тематика — положение крестьянства и его борьба. Оба журнала полностью поддерживают революционную борьбу крестьянства за землю, одобряют его стремление безотлагательно занять помещичью землю и «выкурить» помещиков из из имений:

Печальные вести пришли из столицы:
Там свист раздается казачьих плетей...
«А мне б прирезать маленько землицы», —
Печально сказал Еремей.

И новые песни, и новые птицы
Поют о свободе и счастье людей...
«А мне б промыслить маленько землицы», —
Со вздохом сказал Еремей.

Мигают и гаснут далеко зарницы:
То пламя пожаров над родиной всей...
«А ну-ка! добудем маленько землицы!»
Соседям сказал Еремей.

(Пырикова. Еремеева думка)³⁸

³⁷ «Зритель», 1905, № 18, 30 октября, стр. 4.

³⁸ Там же, № 21, 17 ноября, стр. 6.

В «Дятле» же находим такую «сценку»:

«Секретарь подает министру ворох телеграмм, полученных еще до начала забастовки.

«Министр. Еще!.. Надоело! (читает): Министру Н. Срочная. Село Разорви. Ради бога немедленно сотню казаков. Все разгромлено. Помещик Кровопийцев. Деревня Хитрово. Ради всех святых, две сотни казаков. Крестьяне обложили усадьбу. Помещик Кнутовищев. Деревня Бесправная. Умоляю прислать тысячу казаков! Ежели можно, пришлите также десять пулеметов и хоть один броненосец с Рождественским. Он меня знает. Помещица Коробочка.

«Министр (вспылив). Что они, с ума сошли? Всем казаков! А мы то что же тут будем делать?»³⁹

Журналы остро чувствуют классовую борьбу, происходящую в деревне, и полны жгучей ненависти к реакции:

Треск пылающего зданья.
Гнев толпы. Месть за страданья.
Красный ураган!
За столетия расплата.
Говор. Крики. Звон набата.
Гей, мужичий стан!

Свист нагаек. Вопли. Стоны.
Детский плач. Мольбы. Поклоны.
Хохот палачей.
Хриплый звук предсмертной муки.
Жирный бас. В крови все руки.
Крик: еще плетей!

(Н. Строев. Деревня) 40

Разумеется, эти журналы радуются, что крестьяне наносят ответные удары. «Дятел» поместил саркастический некролог, посвященный генералу Сахарову — палачу саратовских крестьян. «Зритель» поместил на ту же тему рисунок, вызвавший ярость саратовских властей.⁴¹

Журналы видят ложь октябрьского манифеста и разоблачают царские обещания как маневр, обман. В первом же бесцензурном номере (30 октября 1905 года) «Зритель» пишет:

Свидетелей каких угодно позовите:
Всяк скажет, что у вас за позой поза Витте.
(Аполлон Рифмачев. Рифмы) 42

³⁹ «Дятел», 1905, № 1, стр. 4.

⁴⁰ «Ключ», 1905, № 1, стр. 6. Стихотворение написано по образцу Фетовского — «Шопот, робкое дыханье».

⁴¹ «Зритель», 1905, № 21, 17 ноября, обложка.

⁴² Там же, № 18, 30 октября, стр. 8.

«Клюв» пишет еще яснее:

Граф играет с нами в прятки...
Все то ложь на языке...⁴³

«Крамола» предупреждает читателя:

Не верь, мой друг, когда в порыве страха
Дают тебе зараз десятки льгот:
Ведь к телу все ж близка своя рубаха,
О, кто дает, тот вновь и отберет.⁴⁴

Свободу без борьбы не завоюешь, повторно напоминает «Крамола» в кратеньком «Разговоре» двух рабочих:

«Бессознательный: Митюха, вставай, конституцию дали.

«Сознательный (спросонья). Так ведь, ее еще взять надо, а у нас и оружия нет».⁴⁵

Все осталось по-прежнему — справедливо утверждают революционные журналы. Никакого нового правительства в стране нет.

Вот они, мужи искомые,
Нужд отечества печальники!
Эва, лица-то знакомые —
Те же все столоначальники.

(Отставной. Новорожденному кабинету)⁴⁶

Разоблачая нереальность царских обещаний, революционные журналы показывают истинную физиономию царизма — злейшего врага народа. Заслуга этих журналов заключается в том, что дикие репрессии царизма они рассматривают не как злую волю того или иного ретивого царского слуги, а как черту, присущую всему царскому строю. Они старались разбить наивную веру в царя, все еще сильную среди отсталых масс мелкого городского люда и крестьянства. Журналы явно выходили за цензурные рамки и, дорого поплатившись за это, не раскаивались и продолжали свою линию под новыми названиями.

Посвящая одно из стихотворений теме подавления аграрного движения в Саратовской, Тамбовской, Черниговской губерниях, куда из Петербурга были отправлены генерал-адъютанты, «Зритель» напоминает:

Властью свыше полномочены.
Тесаки у них отточены
К их услугам вся полиция...
Едет сила, сила дикая!

(Слава Дворяннович. Песня о трех соколах)⁴⁷

⁴³ «Клюв», 1905, № 1, стр. 8.

⁴⁴ «Крамола», 1905, № 1, 30 ноября, стр. 2.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ «Зритель», 1905, № 19, 3 ноября, стр. 7.

⁴⁷ Там же, № 20, 13 ноября, стр. 5.

Имя царя «Николай» и его фамилия «Романов» часто сатирически обыгрывались в журналах. «Дятел» и «Клюв» много раз указывают, что именно царь является вдохновителем свирепствующей реакции:

«— Нужна ли крестьянам земля-ника?

«— Порка им нужна, а не земляника», — отвечает Ника (Николай).⁴⁸

Тот же журнал таким образом разоблачает царя:

«— Кого радует погром?

«— Ром...» — отвечает эхо.⁴⁹

Отсюда и прямой вывод: «Коля», Николай Романов — черносотенец, по терминологии тех дней — «хулиган». «Дятел» создает такую «рифму»:

«— Скажи мне рифму к слову: хулиган.

«— Сколько угодно. — Иоани, Крушеван, Богдыхан...».⁵⁰

Это более чем прозрачный намек: Иоанн Кронштадтский и Крушеван (кишеневский) были известны как самые рьяные вдохновители черносотенных банд, а рядом с ними — русский «Богдыхан» — царь Николай II.

Разоблачение царя как врага народа способствовало развенчанию самой идеи монархизма и тем самым служило разрешению одной из основных задач демократической революции. Революционная сатира немало сделала, чтобы открыть народу глаза на то, что вся династия глубоко враждебна народу. Уже в первом бесцензурном номере «Зрителя» (№ 18) находим такую «картинку» (стр. 8):

Мирно посреди двора
Куча гнили, что — гора...
Кверху гордо поднялася,
Сверху золотом убралася,
Но смердит, смердит, смердит...
Рядом дворник с ней стоит
И покой ее хранит...

(В. Ч а. Куча гнили)

Современникам было ясно, что это за «двор» и кто там «дворником».

Предельно лаконично, но весьма доходчиво «Дятел» показал в одном «объявлении» органическую связь царя и царизма со всем антинародным, что было тогда в жизни России. Журнал объявлял:

⁴⁸ «Дятел», 1905, № 1, стр. 4.

⁴⁹ Там же. Ром... — Романов.

⁵⁰ Там же, стр. 6.

«Игрушки на елку в большом выборе: Государственная Дума, шуты, паяцы, министры, казнокрады, громадная партия броненосцев, пики, нагайки, пулеметы, земцы, губернаторы, апельсины, македонские орехи, русские башибузуки, солдатики, заводные артисты, поющие „Боже царя храни“, сатрапы, громилы и др. Продаются в любом министерстве».⁵¹

Революционно-демократические журналы подводили читателя к выводу: мирными средствами от всей этой нечисти не освободиться. Как и «Жало», «Зритель», «Дятел», «Клюв», «Крамола» пронизаны идеей революционного свержения царизма. Образно приветствует гибель царизма листок «Крамола». Рассвирепевший красный петух с ожесточением преследует взъерошенного, в ужасе отступающего хищного двуглавого орла. Скипетр — в лапке петуха, корона валяется на земле, в воздухе носятся перья изрядно потрепанного хищника. Так ему и надо — торжествует листок.

Революционно-демократическая сатира допускает два пути освобождения России от династии — либо бегство царской семьи за границу, либо — эшафот.

Изображая в виде крыс обиход тогдашних русских цариц — мать и жену Николая II, «Зритель» наставлял:

... Решительно и смело
За крысой крысу истреблять,
Чтоб ни одна не уцелела;
А в норы только загонять — пустое дело!
(Езоп Лафонтезов. Как избавиться от крыс) ⁵²

В другом месте на вопрос: «— Куда это спешите, на роды?» — дается прозрачный ответ: «— Кесарево сечение будет».⁵³

Не более завуалированными являются вопрос «Клюва»: «Что делает революция с высокопоставленными людьми?» — и ответ: «Она делает их высокоповешенными». Именно вешать. «Во Франции гильотина, а у нас фонарь», — поясняет свою мысль журнал.⁵⁴

И не только Николая II, но и весь царский двор и всех его ревностных слуг — душителей народа — должна постигнуть участь Людовика XVI.

Пропагандируя лозунг всенародного восстания, революционно-демократические журналы, однако, в отличие от больше-

⁵¹ «Дятел», 1905. № 1, стр. 8.

⁵² «Зритель», 1905, № 24, 4 декабря, стр. 10.

⁵³ Там же, № 20, 13 ноября, стр. 3.

⁵⁴ «Клюв», 1905, № 1, стр. 3, 5.

вистского «Жала», явно недостаточно разоблачали либеральную буржуазию, которая всеми силами тормозила революционную борьбу масс. Только в конце ноября «Зритель» начинает клеймить либеральную буржуазию за ее предательскую тактику, вскрывая социальные корни кадетского либерализма.

Наши буржуа, говорил журнал, «боятся революции...» Не разжигайте народ! Вот их лозунг, который они выставляют против печати, пролетариата и всего, что борется... Буржуазия все стерпит, все вынесет, лишь бы для нее была кое-какая возможность надеяться на спокойное и сытенькое счастье... И если даже теперь либеральные мокрицы готовы целовать руку у начальства, — теперь, когда наступил новый акт революционной борьбы, когда обманная политика режет глаза, когда замирает жизнь и надвигаются страшные кошмары насилия, — тогда мы должны исключить буржуазное общество из списков индифферентных болячек и считать их своими врагами».⁵⁵

Двумя днями ранее земская делегация, направленная для переговоров с Витте об участии либеральных помещиков в правительстве, дала журналу повод и тему для замечательного памфлета против кадетов. Приводим последнюю часть памфлета:

Ох вы гой еси, вы, земцы подудельные,
Вы снимайте-ка рубахи понательные,
Скидавайте с ног штиблетки заграничные,
Убирайте с рук жемчужины заморские,
Собирайтесь пред народом речь держать,
Речь держать — ответ давать:
Чем вас Лисанька ⁵⁶ кормила-потчевала,
На какой цене вы сторговалися,
И кого министром сделала,
И кого в псаря свои пожаловала?

(Сила Дворянинов) ⁵⁷

Этому же визиту земцев «Крамола» посвящает едкую карикатуру.

Чем сильнее накаляется политическая атмосфера в стране, тем острее становятся революционные выступления демократических журналов.

Накануне декабрьского восстания журналы помещают призывы к выступлению против царизма с оружием в руках. Интересно отметить, что в эти дни в «Зрителе» помещается ряд

⁵⁵ Мы требуем увольнения П. Н. Дурново. — «Зритель», 1905. 24 ноября, экстренный выпуск, стр. 1, 2.

⁵⁶ Прозвище Витте.

⁵⁷ «Зритель», 1905, № 22, 22 ноября, стр. 5.

стихотворений поэтов Я. Година, Д. Цензора, М. Пустынина, продолжавших свою деятельность в послереволюционные годы в рядах советских поэтов.

Пурпурное знамя зардело
В лазури дневной высоты,
На бой! За свободу! и смело
Сожжем за собою мосты!

(Д. Цензор. Бесная песня) 58

«Крамола» за несколько дней до декабрьского восстания пишет:

За грядущую свободу
Обагренному в бою
Я восставшему народу
Эту песню отдаю...
Крепче бей, железный молот!
Вспыхни кровью, небосвод!
Пусть падет во прах раскол
Гнета древнего оплот!

(Г. Черныш. Песня) 59

Подавление восстания не изменило революционного направления лучших сатирических журналов.

4

Крестьянско-народническую сатиру в ноябре—декабре 1905 года ярче других представляли журналы «Ворон», «Бурелом» и др.

«Ворон» стремится выразить настроения широких масс трудового крестьянства. Обращаясь к крестьянину, он восклицает: «Что ты спишь, мужичок!» Используя форму знакомого стихотворения Кольцова, журнал пишет:

Прижимает тебя
Добрый земский-отец,
И совсем ты в руках
Мужика-кулака.

Сыновей же твоих
Обучают стрелять,
Чтоб тебя же потом
Было кем усмирять.

⁵⁸ «Зритель», 1905, № 21, 17 ноября, стр. 7; перепечатано в сборнике: Д. Цензор. Стихотворения. 1903—1938. «Советский писатель», Л., 1940, стр. 15; это стихотворение ошибочно датировано здесь 1906 годом.

⁵⁹ «Крамола», 1905, № 1, 30 ноября, стр. 2.

Ну, вставай же, мужик!
Просыпаться пора,
Сдернуть пелену с глаз
И ожить всем зараз!

Будет гнуться в дугу!
Требуй воли себе
И земли и всех прав!
Покажись-ка врагу!

(Версификатор) ⁶⁰

Журнал требует земли, всей земли, притом без выкупа:

«— Ну, мужичок, тебе теперь печалиться нечего: манифестом выкупные платежи отменены.

«— Слава тебе, господи! Землицы бы еще вот!

«— И земля будет. Купит вам банк землю, а деньги за нее вы будете вносить в течение пятидесяти-шестидесяти лет в банк.

«— Что-то не пойму я тебя: то говоришь — выкупные платежи отменены, то за землю опять придется платить выкупные. Чепуха какая-то!» (подпись: Я.).⁶¹

Журнал не согласен на эту «выкупную чепуху». Он с возмущением говорит также о карательных экспедициях в деревне. «Ворон» выражает сочувствие борющемуся рабочему, сочувственно отзываясь о почтово-телеграфной забастовке.

Таковы же оценки и требования сатирического журнала «Бурелом». В «сказке» В. Трофимова «Как Иван-Дурак спас село голодное» повествуется о том, что, в то время как мужички думают, «где бы хлебушка добыть», у бар «от муки трещит амбар». Иван-Дурак дает мужикам такой совет: надо посеять кулаки. Мужики посмеялись над ним, но в поле у Ивана действительно выросли могучие кулаки. Мужики тогда поняли смысл совета Ивана:

Почесались мужики.
И взялись за кулаки...⁶²

Журнал приветствует революционную борьбу народа:

Народ взялся за топоры...
И по Руси, вопя о мщеньи,
Завились огромные костры!

(Залита кровью Русь святая...) ⁶³

Нельзя не отметить вместе с тем глубокого отличия «Ворона» и «Бурелома» от «Жала», «Зрителя» и «Дятла». В про-

⁶⁰ «Ворон», 1905, № 1, стр. 6.

⁶¹ Там же, стр. 3.

⁶² «Бурелом», 1905, № 2, 4 декабря, стр. 2, 3.

⁶³ Там же, 1905, № 2, 25 декабря, стр. 7 (второе издание).

тивоположность последним, призывавшим к революционному свержению царизма, «Ворон» и «Бурелом» колеблются в вопросе о конечной задаче буржуазно-демократической революции. Весь гнев и презрение эти журналы обращают на бюрократию. Оба журнала много говорят о том, что царь-де не знает истинного положения дела, что бюрократия сильнее царя. Оба журнала мечтают о «хорошем» царе. «Ворон» в качестве передовой помещает «сказку» на тему «царь и народ». Идея сказки выражена в последних строчках ее: «... народ... не успокоился... а продолжал все требовать свержения вельмож-бояр и просил власти вместе с царем».⁶⁴ В «Буреломе» царь объявляется пленником камарильи, и поэтому задачей революции становится освобождение царя из плена.

Мысль о том, что осуществление мечты о земле и воле возможно и при царизме, лежит в основе многих фельетонов «Ворона» и «Бурелома».

Стремление к коренному решению главной экономической задачи революции и борьба за политическое равноправие в полукрепостнической дворянско-буржуазной монархии сочетаются в данных журналах с наивной верой в возможность добиться этого в согласии с царем. Это почти зеркальное отражение психологии большей части крестьянства периода революции. Это вместе с тем выражение разлагающего влияния эсеровского оппортунизма, кадетского предательства. Неслучайно в «Буреломе» проскальзывают сочувственные строки по адресу этих партий.

В этом смысле «Ворон» и «Бурелом» не лишены тех черт мелкой буржуазии периода первой революции, о которых В. И. Ленин писал:

«Среди тех масс, к которым обращается рабочая партия, численно преобладает крестьянство и всевозможные слои мелкой буржуазии. Они решительнее кадетов, честнее их, способнее в тысячу раз на борьбу, но в политике они слишком часто идут на поводу у кадетских болтунов».⁶⁵

5

С 1904 года в Петербурге выходил журнал «Театральная Россия», считавший себя «беспартийным» и прогрессивным органом. Три сотрудника «Театральной России» стали в ноябре 1905 года редакторами-издателями сатирических журналов: И. М. Кнорозовский — «Стрел», К. И. Чуковский — «Сиг-

⁶⁴ «Ворон», 1905, № 1, стр. 2.

⁶⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 11, стр. 379.

нала», Н. Г. Шебуев — «Пулемета». Эти журналы либеральной сатиры во многом отличались друг от друга. В «Сигнале» К. И. Чуковского (вышло четыре номера) появилось немало ярких обличений самодержавного строя. Однако в журнале звучали и либеральные нотки, в нем проскальзывала надежда на то, что самодержавие поймет гибельность своей политики для себя же и исправится.

«Стрелы» в первых шести номерах (вышло девять номеров) — откровенно либеральный орган. Только в декабре «Стрелы» начинают понимать безнадежность расчетов на «увершения» и необходимость революционных действий.

В серии рисунков журнала «Стрелы» «К юбилею министерств», остроумных, хотя большей частью не особенно злых, самодержавный строй обличается как прогнивший. Морское министерство показано как «Министерство утопии» (утопившее русский флот в водах Тихого океана); Военное министерство — как «Министерство подрядов и поставок», где царствует взятка; Министерство иностранных дел — как «Министерство очень странных дел», уступающее Японии Порт-Артур и Сахалин. Далее следуют «Министерство провокации» (внутренних дел), «Министерство кривосудия» (юстиции) и т. д.

«Стрелы» возмущены дикими насилиями карательных отрядов, погромных банд, организованных царскими властями с целью подавления революции. Журнал дает яркую картину свирепствующей реакции («Черная неделя (Резюме агентских телеграмм)» в № 3 и др.).

Но путь к обновлению страны журнал видит не в революционной борьбе, а в царских реформах. Он с восторгом говорит об октябрьском манифесте и обещаниях царя. В рисунках и тексте журнал даже «хоронит» старый режим, готовит эпитафию для его могилы:

Скажи, кто здесь зарыт,
Правитель, фаворит...
Могильный холм молчит,
А на холме лежит
Увесистый булыжник.

(К в к. Эпитафии) ⁶⁶

Журнал «Стрелы» враждебно относится к идее восстания и допускает плоские шутки по адресу революционного пролетариата.⁶⁷

⁶⁶ «Стрелы», 1905, № 2, 5 ноября, стр. 4.

⁶⁷ Это отмечено в рецензии на «Стрелы» в большевистском сатирическом журнале «Жало».

Откровенные выступления против революции в те дни либеральная печать могла адресовать лишь к более зажиточным слоям города и связанной с ними части интеллигенции. А так как буржуазии в то время было крайне важно завоевать влияние в широких слоях мелкой буржуазии и среди политически отсталых слоев рабочих, она создавала особые, на первый взгляд радикальные печатные органы. Так, наряду с «Биржевыми ведомостями» и другими либеральными газетами, предназначенными для буржуазного обывателя, существовала и «бойкая» и радикальничающая «Русь».

В сатирической печати в «дни свобод» роль «радикала» взял на себя Н. Г. Шебуев, кстати говоря, сотрудничавший в той же «Руси». Его журнал «Пулемет» до наших дней считался революционным изданием, на самом деле это был заурядный либеральный журнальчик. Действительно, некоторые рисунки и сопровождающие их тексты «Пулемета» весьма броски и могут создать впечатление революционности. Таковы рисунки: «Долой», «Его рабочее величество пролетарий всероссийский», «Русская революция родилась на море» (№№ 1—3), которые по первому впечатлению могут показаться выражением солидарности журнала с революционными рабочими, моряками, демократической революционной интеллигенцией.

Однако сколько-нибудь внимательное ознакомление со всем содержанием журнала обнаруживает его банальное либеральное содержание — все те же расчеты на мелкие уступки царя, на «исправление» бюрократии, на Витте или на замену его другим, более «честным» бюрократом. Вместе со всей либеральной печатью «Пулемет» возлагает надежду на иностранную буржуазию, которая, мол, финансовым нажимом заставит царизм пойти на уступки. Рабочий же класс показывается бессильным. Рисунок «Его рабочее величество пролетарий всероссийский» является лишь лестью, характерной для тех дней.

Почему же Шебуев попал в тюрьму? Почему его рисунок, изображающий царский октябрьский манифест, запятнанный «кровавым отпечатком» руки Трепова, до сих пор фигурирует как образец революционного выступления сатирической печати 1905 года?

В 1905 году Шебуев сам выражал недоумение по поводу шума, который тогда наделал рисунок, и по поводу начатого против журнала судебного дела. Шебуев не без основания указывал, что идея рисунка, заключавшаяся в том, что Трепов своим приказом «патронов не жалеть» осквернил царский манифест, принадлежит не ему, Шебуеву, а высказывалась в те дни всеми либеральными газетами. С Шебуевым в этом были

согласны многие современники. Это подтверждалось современниками даже несколько лет спустя. «Конечно, автору такого рисунка... не нужно было вовсе обладать особым сатирическим талантом; тем менее блистал рисунок оригинальностью, так как все газеты в те дни ежедневно повторяли на тысячу ладов, что Трепов осквернил манифест».⁶⁸

Шебуев пространно доказывал в «Пулемете», что он обвинял именно Трепова и других ближайших слуг царя в нарушении доброй воли царя, что обвинение против него надуманно и вызвано исключительно желанием отомстить ему в связи с его, Шебуева, выступлениями по одному нашумевшему тогда грязному делу.⁶⁹

Оправдания Шебуева были правдоподобными: в «Пулемете», как и в «Стрелах», нет отрицания царизма, нет обличений против царя и царского двора, нет и намека на призыв к свержению самодержавия.

Тем не менее дело с «кровавой» рукой Трепова на тексте царского манифеста обстояло сложнее, чем это казалось Шебуеву. При других обстоятельствах в 1905 году власти вовсе не протестовали против легенды о том, что воля царя извращается его ближайшими сотрудниками. Еще в июне 1905 года на приеме у Николая II земской депутации князь С. Н. Трубецкой, между прочим, сказал: «...царь хочет добра, а делается зло, ...царь указывает одно, а творится совершенно другое».⁷⁰

Несмотря на то, что Трубецкой сказал об имеющихся подозрениях в измене родине со стороны приближенных царя, правительство не препятствовало распространению земцами этой речи среди крестьян в сотнях тысяч экземпляров.⁷¹ Власти полагали, что речь Трубецкого укрепляет патриархальное доверие масс крестьянства к царю и ослабляет революцию.

Однако в конце 1905 года, когда силы самодержавия и революции уравнились, когда обе стороны мобилизовали все свои силы для решающей схватки, — в этот момент для царизма было важным, чтобы народ верил в его конституционный обман. Характерно, что 1 (14) декабря 1905 года при приеме черносотенной депутации, толковавшей об отказе от созыва Думы, царь, обласкав депутацию, все же заявил, что остается

⁶⁸ М. А. Л-ский. Во власти глупости. — «Исторический вестник». 1912. № 4, стр. 117.

⁶⁹ «Они». — «Пулемет», 1905, № 2, стр. 2 и номер-экспресс. 1905. 3 декабря, стр. 1—4.

⁷⁰ Новейшие преобразования русского государственного строя. СПб., 1906, стр. 146.

⁷¹ Там же, стр. 151.

«верным» своему обещанию. Легенда о «конституции» была для царизма теперь гораздо важнее, чем легенда о «добром царе и злых слугах». Шебуев этого не понял, и поскольку его рисунок действительно был броским, впечатляющим, он надеялся много шума, за что автор его и поплатился.

В дальнейшем Шебуев таких «ошибок» не допускал и на пятом номере прекратил издание «Пулемета».

6

Декабрьское вооруженное восстание было высшей точкой развития первой русской революции.

«До вооруженного восстания в декабре 1905 года народ в России оказывался неспособным на массовую вооруженную борьбу с эксплуататорами. После декабря это был уже не тот народ... Он получил боевое крещение. Он закалился в восстании. Он подготовил ряды бойцов, которые победили в 1917 году...».⁷²

Героический пролетариат Москвы накануне и в дни восстания мужественно поддерживало все трудящееся население города.

Сатирические журналы, среди которых уже не было ни одного пролетарского издания, не дали полноценного отражения восстания. Рабочий его авангард не показан в этой печати как вдохновитель, организатор и героический борец баррикад. Для этой печати восстание является народным «вообще». Однако некоторые черты восстания получили отражение в сатирических журналах.

Над Москвой великой златоглавою,
Над стеной кремлевской белокаменной,
Разгоняя ночи тени черные,
Пробуждая души, души спящие.
Заря алая подымается, —

так приветствовал революционный «Красный смех» восстание.⁷³
Приветствовал восстание и журнал «Молот»:

Стучи кузнец! Дроби с размахом!
Ликуйте мощные сердца! —
Тираны дрогнули от страха
Пред неизбежностью конца!

(Д. Ц е н з о р. Молот) ⁷⁴

⁷² В. И. Ленин, Сочинения, т. 28, стр. 350.

⁷³ Гусляр. Из песни про удалого бойца Калашникова и опричника Кирибеевича. (По Лермонтову). — «Красный смех», 1906, № 1, 1 января. стр. 5.

⁷⁴ «Молот», 1905, № 1, 23 декабря, стр. 2.

Редакция «Зрителя», закрытого в декабре 1905 года на 25-м номере и вновь возникшего под названием «Журнал», выпустила специальный номер, целиком посвященный декабрьскому восстанию, с широким заголовком «Великая Москва». Журнал славит героев баррикад (стр. 6):

Под градом пуль стоят дружины,
И на вершинах баррикад,
Средь трупов павших, голос львиный
Гудит в набат. . .

На бой последний, бой кровавый
Он мощно, гордо нас зовет,
И этот бой, великий, правый
Низвергнет гнет.

(М. Мавель. В красные дни)

Другой поэт видит среди бойцов баррикад былинного героя — олицетворение крестьянства — Микулу Селяниновича (стр. 6):

«Баррикады»!.. Слово иноземное. . .
А по-нашему — «застава богатырская!»
Слово вымолвил Микула Селянинович,
Поглядел, в затылок поцарапался,
И сорвал с себя рубаху красную
Да на шест ее навстречу ветру выкинул.

(Снаа Дворянинович. Микула Селянинович)

Революционная сатира не изменила своего отношения к восстанию и после его поражения. Цель борьбы осталась старая — свержение царизма. Основное заключалось в том, что народ, наконец, понял: милостей от царя ждать нечего,

... свое возьмем мы сами:

Не ощупью — с открытыми глазами
Вступаем мы в наставший новый год!

(Мирный. 1905—1906) 75

В откликах на декабрьское восстание особое место занимает журнал «Жупел», возникший при активном участии Горького.

Задуман был журнал и формировался его коллектив писателей и художников еще летом 1905 года.⁷⁶ Вышел он, однако, только в конце декабря — уже после поражения восстания. Журнал сумел выпустить только три номера. Все они были

⁷⁵ «Журнал» («Зритель»), 1906, № 1, 1 января, стр. 3.

⁷⁶ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 375, 395.

конфискованы, редактор Э. И. Гржебин привлечен к судебной ответственности. Однако эти три номера, несмотря на конфискацию получившие широкое распространение, составляют важную страницу не только в истории сатирической печати 1905—1907 годов, но и в истории искусства тех лет. К участию в журнале были привлечены такие крупные художники, как М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, Д. Н. Кардовский, Е. Е. Лансере, Б. М. Кустодиев и др. Принадлежность этих художников к «Миру искусств» позволяла кадетским деятелям питать надежду (Д. В. Философов и др.), что «Жупел» можно будет использовать не в интересах революции, а против революции. Но «Жупел» получился не таким, каким его хотели видеть Философов и компания.

Рисунки всех названных художников, а также рисунок В. А. Серова, появившиеся в «Жупеле», были политического содержания. Они направлены на разоблачение царизма, непримиримо враждебного народу и достойного лишь одной участи — уничтожения. Рисунки «Жупела», представляющие собой выдающееся явление в истории русской графики, широко известны, множество раз воспроизводились и будут воспроизводиться как свидетельство славных дней первой русской революции.

Подать рисункам был и текст «Жупела». В стихотворении «Из песен о свободе» А. А. Лукьянова (сотрудничавшего также в «Новой жизни» и в сборниках товарищества «Знание») читаем:

Жизнь беспросветная рабов
Проснулась с криком возрожденья...
И разорвавшиеся звенья
Упали громом на врагов!..
Над ними суд свершит народ,
Народ не раб — народ властитель...⁷⁷

В сказках «Бедный король. (Сказочка для детей)» (№ 1) и «Добрый король, или остроумец под виселицей» (№ 2) «Жупел» напоминает об участии Людовика XVI. Полны пафоса стихотворения и другого знаньевца, С. А. Гусева-Оренбургского, — «Мидас» и «9-е января». Обращаясь к царизму и его клике, поэт восклицает:

Пигмен, карлики, ничтожество творенья!
Вы, блохи черные! Вы, безобразный сброд!
Не вам остановить великое движенье!
Не вам остановить проснувшийся народ!

⁷⁷ «Жупел», 1905, № 2, стр. 5.

Стреляйте, вешайте, казните, жгите, режьте,
 Купайтесь в крови!.. Ваш час уже пробил, —
 И месть суровая над вами меч заносит
 Из глубины безвременных могил!..

(9-е января) 78

В журнале «Зритель» поэт Годин также заставляет короля «наших дней» увидеть в вещем зеркале, как

По ступеням эшафота
 Всходит царственный двойник.

(Галанде короля) 79

Революционные журналы призывали народ к оружию. «Журнал» помещает, например, такие «Новогодние шалости эха»:

«— Что делаешь, мужичок? — Кору жую.

«Эх... К оружию!»⁸⁰

А «Красный смех» в рисунке, названном «Весна идет!..», показывает в озаренной огнем кузнице крестьян, готовящих мечи.⁸¹

Все сатирические журналы, с революционных позиций откликнувшиеся на декабрьские события, были очень скоро закрыты. Но они успели засвидетельствовать всенародное значение исторического выступления московских пролетариев в 1905 году.

7

Безумная паника... слезы...
 Таинственных партий угрозы...
 Повержено право во прах...
 На бирже смятение и страх!

(В. Ж. Две власти)

Так передает журнал «Фонарь»⁸² близкое ему настроение крупной буржуазии в дни московского восстания.

Естественно, что этот и другие либеральные журналы торжествовали по поводу поражения восстания. «Секира» откликнулась на подавление восстания гнусным рисунком, «Журнал журналов» дал перепечатку подлого пасквиля из архичерносотенных «Московских ведомостей».

⁷⁸ «Жупел», 1905, № 3, стр. 2.

⁷⁹ «Журнал» («Зритель»), 1906, № 1, 1 января, стр. 3.

⁸⁰ Там же, стр. 8.

⁸¹ «Красный смех», 1906, № 4, 5 февраля, обложка.

⁸² «Фонарь», 1905, № 2, 22 декабря, стр. 19.

Характерно, однако, что радость контрреволюционных либеральных журналов сочетается с глубокой тревогой, с неуверенностью в будущем.

«Московской кровью, может быть, будет затушена декабрьская революция 1905 года, но... „кровь — сок особый“, и кто ею в этой гражданской войне помажется на царство, это еще — грозная загадка истории», — писал в те дни П. Б. Струве,⁸³ один из главарей кадетской партии.

Сказочный героизм московского пролетариата в дни восстания, сочувствие восстанию всей трудовой Москвы, многочисленные восстания в других местах — все это предвещало дальнейшую упорную борьбу пролетариата и крестьянства и повергало в трепет либеральную буржуазию. Этот страх отражен и в буржуазной сатирической печати.

В мрачном настроении встречают журналы этого направления рождественские праздники и новый год:

Я в небе жду звезды чудесной,
Но небо скрыто в облаках...
И держит фатум злой в руках
Итоги жизни неизвестной.

(Виктор Карганов. На Рождество)⁸⁴

Причину страха раскрывает другой либеральный журнал:

Новый год... Сезон пожарный —
Прибалтийский край в огне.
Шевелится чорт аграрный
В деревенской глубине.
Там захвачен путь сибирский,
Здесь отрезан песь Кавказ...⁸⁵

«Секира», ликовавшая по поводу поражения московского восстания, расценивает обстановку в стране еще мрачнее:

...Как будто бесстрастный, холодный,
В могилу толкает нас рок...

(Г у - я р. В эти дни)⁸⁶

⁸³ П. Струве. В последнюю минуту. — «Полярная звезда», 1905, № 1, 15 декабря, стр. 89.

⁸⁴ «Фонарь», 1905, № 3, 29 декабря, стр. 26.

⁸⁵ «Волшебный фонарь», 1906, № 1, 1 января, стр. 2.

⁸⁶ «Секира», 1906, № 4, 13 января, стр. 5.

Либеральная печать не верит правительственным сообщениям о подавлении революционного движения в стране. «Фонарь» иронизирует:

Сто сотен храбрых казаков,
Жандармов сотню эскадронов,
Число несметное патронов,
Да корпус сабель и штыков.
Прибавьте сотню пулеметов,
Смешайте это все сполна
И тотчас мир и тишина
Сердца охватит санкюлотов.

(V. Бюрократический рецепт) ⁸⁷

Либеральная буржуазия знала, что зверские репрессии царизма могут усилить революционную борьбу масс. В «Фонаре» появляется такое стихотворение:

Дернем про свирепость
Удалую песню.
Брали мы не крепость,
А родную Пресню.
Стоны, канонада...
Ох, крикун; не надо,
В песне мало склада...

(Н е - п р е с н ы й) ⁸⁸

Склада в песне действительно мало, зато получился акrostих, в котором либеральный журнал отмежевывается от Дубасова, столь ненавистного широким слоям народа. Либералы стремились предстать перед будущими избирателями в Государственную думу «чистыми» «народолюбцами». В. И. Ленин разоблачил этот обман либералов: «...Дубасовых поддерживать, плодами дубасовских расправ пользоваться и за Дубасовых не быть ответственным». ⁸⁹

8

Сразу после поражения декабрьского восстания еще не было ясно, что пройден кульминационный момент революции. Наоборот, было много оснований рассчитывать на новый, еще более мощный подъем революционной волны. Гражданская война еще кипела, и даже правая печать не верила в правительственные «успокоительные» сообщения. «Упорные бои пролетариата, про-

⁸⁷ «Фонарь», 1905, № 2, 22 декабря, стр. 23.

⁸⁸ Там же, 1906, № 1, стр. 5.

⁸⁹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 13, стр. 41.

должавшиеся массовые политические стачки сдерживали натиск контрреволюции и втягивали в революционное движение самые глубокие его резервы».⁹⁰ Было ясно, что весной и летом, когда голод в деревне усилится, должно широко развернуться крестьянское движение. Так оно и было — в 1906 году крестьянское движение охватило половину всех уездов России.

В этих условиях встал вопрос о позиции партий в приближавшейся, а затем и наступившей кампании выборов в первую Государственную Думу. Дума созывалась для того, чтобы отвлечь крестьянство от революции.

Либералы и их печатные органы особенно шумно рекламировали Думу, помогая тем самым царизму в его стремлении задержать развитие революции распространением конституционных иллюзий.

Большевики разоблачали эту тактику, противопоставляя ей свою тактику, направленную на подготовку нового подъема революции. С этим связан был лозунг бойкота выборов в первую Думу.

Впоследствии, при выборах во вторую Думу, большевики отказались от бойкота Думы, но борьба за раскрытие беспочвенности конституционных иллюзий оставалась основной в думской тактике большевиков. «Большевики использовали думу как трибуну для революционной агитации, для обличения всех мерзостей самодержавия и предательства контрреволюционной буржуазии. Меньшевики же шли на блок с контрреволюционной буржуазией (кадетами), помогая ей сеять в массах иллюзии о возможности завоевания свободы и получения крестьянами земли „мирным“ путем, через думу».⁹¹

Говоря в начале 1906 года о необходимости готовить новый подъем революционной волны, В. И. Ленин, в частности, указывал, что «надо собирать новые, примыкающие к пролетариату, силы».⁹²

Сил этих было и тогда немало среди крестьянства, городской мелкой буржуазии, среди демократической интеллигенции. Настроение этих масс нашло свое отражение также в сатирической печати этого периода революции и особенно в журнале «Маски». Редактором-издателем этого журнала был С. В. Чехонин, видный художник-график. Большинство сотрудников «Масок» составили сотрудники закрытого «Зрителя».

На обложке первого номера «Масок» (1906, 1 февраля) помещена карикатура на Николая II, именуемого здесь «Червон-

⁹⁰ Пятьдесят лет первой русской революции. (Тезисы), стр. 22.

⁹¹ Там же, стр. 23.

⁹² В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 77.

ным тузом». На оборотной стороне обложки передовая, в которой говорится о преступной политике царизма. «За страшные преступления — страшный суд...», — заключает передовая. Суд этот, подразумевается, совершит рабочий, крестьянин.

Во втором номере «Масок» дается стихотворение Я. Година «Лазурь тиха...».⁹³

Как черный призрак, в сумраке рассвета
Грустит завод... В тиши завел гудок,
И зазмеился медленный поток

Рабов труда... От солнечного света,
От ласк весны в темницы побрели
Рожденные во мраке и в пыли.

А рядом помещено стихотворение В. С. Лихачева «Перед боем».

Еще определенной в этом смысле нарисованная картина деревни:

О, деревня, о ты, трижды тихая,
О, ты, трижды тихая деревня!
Там пригорки, а здесь ручейки...
И этот толстый помещик! Эти худощавые крестьяне!
Их худощавые лошади и коровы,
И их вилы, их железные вилы,
Их остро наточенные топорики!

(Гильом Z. Z. Деревня)⁹⁴

Журнал убежден, что никакие репрессии не спасут царизм:

Из одной башки снесенной
Вырастают много новых...

(Ф а р а ф. Чертовская баллада)⁹⁵

Пусть победители торжествуют — им своей судьбы не миновать. В стихотворении «Месть» Д. Цензор писал:

Сверкает в замке праздник брачный,
В нем пир вассалов и князей.
Но с нами смерть и ужас мрачный
За гибель братьев и друзей.

Смелей, друзья полночной мести!..
Убит ваш Ульрих, ворон черный...⁹⁶

Проповедуя революционную борьбу, журнал систематически развенчивает конституционные иллюзии. Дума, справедливо

⁹³ «Маски», 1906, № 2, 8 февраля, стр. 2.

⁹⁴ Там же, № 4, 22 февраля, стр. 4.

⁹⁵ Там же, стр. 2.

⁹⁶ Там же, № 3, 16 февраля, стр. 2.

утверждают «Маски», ничего не может дать. Журнал публикует ряд фельетонов по поводу реакционного избирательного закона и мошеннических маневров правительства, направленных на создание в Думе черносотенного большинства. Смешно рассчитывать на то, говорит журнал, что Дума будет революционной, что она якобы может объявить себя Учредительным собранием (о чем разглагольствовали, как известно, меньшевики). Такая мысль — «небывальщина»:

По чисту полю паш флот бежит,
На дне моря капитал лежит,
Во Париже — Трепов президент,
Готтентоты денег дали под процент...
Дума мыслит учредительно,
Жизнь в России восхитительна...

(Сила Дворянинович. Небывальщинки) ⁸⁷

Если Дума все же, вопреки ожиданиям, окажется революционной, то она будет разогнана, а депутатов арестуют. Кадетская же Дума, говорит журнал, будет неприятна правительству, но с такой Думой оно все-таки поладит, договорится. Журнал, таким образом, подводил читателя к выводу о необходимости внедумской революционной борьбы.

«Когда в доме начинается предпраздничная уборка, то пауки, клопы и прочая нечисть наверно негодует и называет это беспорядками», — прозрачно намекает журнал «Маски» ⁹⁸ на необходимость такой «уборки» в государственных делах.

Как прежде, хотя и более осторожно, журнал поет славу тем, кто бесстрашно идет на борьбу с царизмом:

Пусть многие уста в бою сомкнутся
И на победный клич не отзовутся:
Не истинной ли славой осенен
Героя-страстотерпца вечный сон?

(В. С. Лихачев. Перед боем) ⁹⁹

Недостатком журнала являлось отсутствие систематического разоблачения кадетской политики.

Более яркие выступления против кадетов встречаем в некоторых других журналах, родственных «Маскам». Приводим

⁸⁷ «Маски», 1906, № 5, 6 марта, стр. 6.

⁹⁸ Там же, № 1, 1 февраля, стр. 6.

⁹⁹ Там же, № 2, 8 февраля, стр. 2.

Острота момента, особо бедственное положение масс крестьянства весной и летом 1906 года отражены в названных журналах:

Голод с пастью угрожающей
Дико воет на гумне,
Над деревней погибающей
Он скрежещет в тишине...

Над детишками голодными
Злые когти точит мор,
И над нивами бесплодными
Смерть читает приговор.

(Л. Б. Деревенская и другие) 101

Такая же картина и в журнале «Свetaет»:

Голод в деревне стоит на пороге,
Темные толпы идут по дороге.

(Н. А. Б. Голод идет!) 102

Журналы хорошо знают, что голод этот — не случайность, что он — следствие угнетенного положения крестьянства.

Во всех этих журналах время от времени возникают мотивы борьбы, мести. Однако основным лейтмотивом долгое время остается «тоска» по парламенту, жажда «законного» решения земельного вопроса и надежда на умеренные политические уступки со стороны царизма. «Зарницы» не плохо выразили платформу всех «народнических» журналов этих месяцев:

Я помню — прочитал о том, как край иной,
Стремясь вырваться из рабства и неволи,
Весь поднялся на страшный бой.
Весь край, как человек один поднялся...

Гремели выстрелы... Кровавые ручьи
Текли, и грозный клик повсюду раздавался
И за свободу биться шли.

Так дай же сам Руси многострадальной
Свободу ты, и здесь затихнет вмиг война.
Лукавство позабудь. — Вернется мир опальный
И в счастье зацветет страна!

(Барон Ондит. Из Апхуткина) 103

Осуществление октябрьского манифеста — таково политическое требование «Зарниц» и всех родственных ему журналов. Но в них проскальзывает мысль, что мирный путь развития в России невозможен, что Дума ничего не даст. Правда, эта

¹⁰¹ «На распутьи», 1906, № 1, стр. 7.

¹⁰² «Свetaет», 1906, № 1, стр. 4.

¹⁰³ «Зарницы», 1906, № 2, стр. 3.

мысль не является определяющей в направлении этих журналов.

«Зарницы» жаждут созыва Думы, изображают дело таким образом, что правительство не хочет ее созыва из опасения, что Дума будет «кадетской». Когда же Дума действительно оказалась кадетской, «Зарницы» ликовали. «Сила вся сейчас в Ка-Дете», — с восторгом восклицают «Зарницы». ¹⁰⁴ В кадетских депутатах журнал видит «наследников» всех поколений русских революционеров.

Такая же «жажда» Думы наблюдается и в журнале «Светает»:

Ах, скорее Думу!... От оков приказных
В Думе только видим силу и спасенье. ¹⁰⁵

Осторожней судит о кадетах и Думе московский журнал «На распутьи». Он знает, что среди кадетов немало помещиков, да и вообще все это «господа». Свое раздумье журнал излагает в виде диалога между скептиком и оптимистом. В ответ на восторги оптимиста скептик говорит:

«Погоди, не хвали-ко! Я думаю,
Что богатый не очень нам брат!
Твой кадет-то хорош перед Думою.
А потом не пошел бы назад».

Оптимист же ему отвечает:

«Ну, напрасно! Они благородные!
Что касаемо воли — дадут.
Да и так интересы народные,
Полагаю, во всем соблюдут».
— «А земля?» «И с землею управятся».
— «Как-никак господа!» — «Так смотри,
Господами-то в Думе... подавятся!»

(Л. М. Б е л к и н а. Богатырь (Былина)) ¹⁰⁶

С восторгом говорит и саратовский «Карандаш» о будущей деятельности кадетской Думы. Накануне ее открытия он пишет: «Всероссийская злоба дня — Государственная дума... Еще немного и „грянет бой, жестокий бой“. Еще немного и диктатура штыка и пулемета будет раздавлена, уничтожена и на его месте воздвигнут храм свободы». ¹⁰⁷

¹⁰⁴ «Зарницы», 1906, № 8, стр. 6. .

¹⁰⁵ «Светает», 1906, № 1, стр. 7.

¹⁰⁶ «На распутьи», 1906, № 2, стр. 7.

¹⁰⁷ На злобу дня. — «Карандаш», Саратов, 1906. № 1. 23 апреля, стр. 5.

Журнал целый месяц говорил с энтузиазмом о крестьянских депутатах и... о кадетях. «Вот уж месяц, как народные представители ведут борьбу с правительством... В Думе горячие речи Петрункевича, Родичева...¹⁰⁸ Вопрос поставлен ребром».¹⁰⁹ Но затем быстро наступило разочарование.

В. И. Ленин писал в те дни: «Верил в Думу простодушный крестьянин, который не мог допустить мысли, чтобы горячие просьбы и заявления всех ходяков народа остались без последствий; ...в несколько дней эта вера рушится на наших глазах...»¹¹⁰

Это начало крушения веры крестьянских масс в кадетов и Думу нашло свое отражение и в сатирических журналах. Еще не прошло и месяца с момента открытия Думы, а «Карандаш» хотя и смутно, но начинает догадываться, что Дума ничего не даст:

Ай да запала в головушку дума,
Нет ни покоя, ни сна,
Про то, что в Питере Дума
Не даст никакого добра.

(Сарказм. Дума про Думу)¹¹¹

Вначале саратовский журнал видел опасность со стороны правительства. Отсюда и угрозы по адресу царизма вплоть до республиканских выводов. Скоро, однако, журнал начинает догадываться о предательстве кадетов. Поведение кадетов в Думе, в особенности их враждебное отношение к земельным проектам трудовиков, вызывает негодование «Карандаша». Во второй месяц деятельности Думы журнал, разочарованный и раздраженный, пишет: «Именующие себя представителями „Народной Свободы“ не совершили ничего для свободы народа, занимаясь больше болтовней и переливанием из пустого в порожнее».¹¹² «Карандаш» начинает понимать, что причины этого кроются в социальной природе кадетов, что они «те же бюрократы, толстосумы, разжиревшие на тепленьких местах буржуа».¹¹³

Свое раздражение против кадетов «Карандаш» ядовито выражает в ряде пословиц, поговорок, афоризмов. Чаще всего

¹⁰⁸ Петрункевич и Родичев — видные руководители кадетской партии.

¹⁰⁹ Саратов 27-го мая. — «Карандаш», 1906, № 6, 28 мая, стр. 3.

¹¹⁰ В. И. Ленин, Сочинения, т. 11, стр. 1.

¹¹¹ «Карандаш», 1906, № 5, 21 мая, стр. 3.

¹¹² Мысли вслух. — «Карандаш», 1906, № 4, 14 мая, стр. 4.

¹¹³ Кадеты действуют. — «Карандаш», 1906, № 4, 14 мая, стр. 9.

отмечается бесплодность оппозиционных выступлений кадетов: «В кадеты попасть — массу речей припасть».¹¹⁴

Или:

Я видел сон, что будто я кадет,
И будто все смеялся надо мной:
«Смотрите, в „тактике“ порядка нет:
Он борется лишь болтовней одной».

(В о р о н. «Сов») 115

То же в кратком афоризме: «Кадетский язык обещать привык».¹¹⁶

Уже после разгона Думы «Карандаш» зло издевается над думской тактикой кадетов:

«Ивана Александровича Хлестакова о кадетях спрашивали.

«— Я сам кадет 96-й пробы! Да-с! Мы... мы все можем! Вот, погодите, увидите, какие дела натворим. Мы, батенька, в историю попадем. Вот что! Муромцев прерывает, Родичев скачет! Милльон деклараций на заборах! А мы, так сказать, на конституции сидим и языком погоняем!»¹¹⁷

Еще острее и злее выразил начало процесса разочарования крестьян в кадетях журнал «На распутьи».

10

Во втором периоде революции — после подавления декабрьского вооруженного восстания — контрреволюционная сущность либеральной буржуазии выступает более обнаженно, чем раньше. В это время «политические партии русской буржуазии — кадеты и октябристы стали на путь прямого сговора с царской монархией и крепостниками-помещиками, помогали царизму подавлять революцию».¹¹⁸

Эти партии фактически одобрили кровавую расправу царизма с революционными рабочими и крестьянами и особенно рьяно рекламировали Думу, насаждая конституционные иллюзии. Обе эти стороны политики либеральной буржуазии нашли свое отражение в либеральной печати тех дней. Различные оттенки в направлении либеральных газет заключались в том, что иные из них более откровенно раскрывали свою солидарность с царизмом в подавлении революции, другие, наоборот,

¹¹⁴ Ш и л о. Современные русские пословицы. — «Карандаш», 1906, № 9, 18 июня, стр. 5.

¹¹⁵ «Карандаш». 1906, № 19, 27 августа, стр. 4.

¹¹⁶ Из кадетских изречений. — «Карандаш», 1906, № 12, 9 июля, стр. 8.

¹¹⁷ Спиритический сеанс. — «Карандаш», 1906, № 14, 23 июля, стр. 2.

¹¹⁸ Пятьдесят лет первой русской революции. (Тезисы), стр. 22.

«протестовали» против «чрезмерных» репрессий и более всего служили реакции насаждением конституционных иллюзий.

То же относится и к либеральным сатирическим изданиям после подавления московского восстания и до роспуска первой Государственной Думы — журналам «Отбой», «Секира», «Спрут», «Вампир» и др. «Отбой» уже по самому своему названию был откровенно контрреволюционным изданием.

В то время, когда было необходимо максимальное напряжение сил народа для отпора побеждающей контрреволюции, когда царизм спешил закрепить декабрьскую победу и развернул кровавую вакханалию по всей стране, кадеты заговорили о гражданском мире, о ненужности борьбы против реакции. «К чему борьба, зачем междоусобицы? говорит Иудушка-кадет, вознося очи горе и укоризненно поглядывая и на революционный народ, и на контрреволюционное правительство. Братия! Возлюбим друг друга!» — саркастически заметил по этому поводу В. И. Ленин.¹¹⁹

«Отбой» печатает такое же иудушкино обращение в стихотворной форме:

Мирным трудом и любовью
Надо бороться с судьбой.
Счастье не купится кровью,
Братья! трубите «отбой!»¹²⁰

Такие же откровенно контрреволюционные выступления найдем и в «Секире».

«Спрут» же и «Вампир» — левокадетские органы — не прочь были поугагать правительство революционной борьбой. Однако основное как для правых, так и для «левых» либеральных газет — это насаждение конституционных иллюзий. «Секира» выпренно декламировала:

Твердой рукой начертайте,
Непоколебимо, как сталь,
Двадцать седьмое апреля¹²¹
На золотую скрижалы!

(Л. Афанасьев, 27 апреля)¹²²

¹¹⁹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 190.

¹²⁰ «Отбой», 1906, № 1, стр. 1.

¹²¹ 27 апреля 1906 года состоялось открытие первой Государственной Думы.

¹²² «Секира», 1906, № 10, стр. 6.

Открытие Думы «Спрут» приветствовал такими же по духу виршами:

Звучи же песнь приветом!
Святая Русь, узнай,
Что скоро солнце светом
Зальет родимый край.

(С и р и у с. Весенняя песнь) 123

Вместе с тем либеральная сатира критиковала самодержавный строй, в известной мере разоблачала его и тем самым давала материал для дальнейшей борьбы с царизмом. Но эти выступления буржуазной сатиры были вынужденными. Опасность со стороны пролетариата определяла поведение буржуазии, поэтому она объединилась с царизмом для борьбы против революции. Противоречия между царизмом и либеральной буржуазией еще более отошли на задний план. Полностью, однако, эти противоречия не исчезли, в той или иной форме они давали знать о себе. Пролетариат мог и должен был использовать эти противоречия в своих целях. В. И. Ленин напоминал, что нельзя забывать о различии социальной природы этих двух контрреволюционных сил. «... в нашем определении социальной, классовой природы разных партий, — писал Ленин, — всегда подчеркивается средневековье у правых, буржуазность у либералов». ¹²⁴ В. И. Ленин подчеркивал, что в известном смысле кадетская критика царизма была выгоднее элементам левее кадетов, чем либеральной буржуазии. ¹²⁵ Однако он предупреждал, что, критикуя в своих интересах царизм, кадеты принимают позу «друзей народа», изображают себя демократами, обманывают народ, отравляют его сознание. Используя кадетскую критику царизма, большевики обязаны разоблачать этот обман.

Либеральная сатира периода расцвета конституционных иллюзий дает обильный материал, иллюстрирующий эти указания В. И. Ленина. Приведем несколько примеров из журнала «Секира». Этот журнал часто направляет свои стрелы против «сановной бюрократии». Иногда она бьет довольно метко и больно:

«— Почему это все, стоящее грош, обходится русской казне в десять?»

«— Очень ясно; потому что девять крадется...» ¹²⁶

¹²³ «Спрут», 1906, № 15, 26 апреля, стр. 2.

¹²⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 108.

¹²⁵ Там же, т. 11, стр. 202—203.

¹²⁶ «Секира», 1906, № 13, стр. 7.

Журнал отмечает, что этим, в частности, объясняется позор поражения царизма в войне с Японией:

Капиталы доставали
Для манджурских темных дел
И, не ведая печали,
Крал из кассы, кто хотел!..¹²⁷

Бюрократы наживаются, пишет журнал в другом месте, даже теперь, когда страна переживает столь острый финансовый кризис.

«— Я не в состоянии изобразить вам состояние, в каком мы теперь — без состояния! — конфиденциально заявил один государственный деятель.

«— Но это состояние не помешало вам накопить состояние, — возразил собеседник».¹²⁸

Воры — на самых высоких постах, пишет журнал:

Людей и бога не таясь,
Ты воровал с ожесточеньем;
Но, ловко от суда таясь,
Всегда был лишь под подозреньем...
Зато воров ты — на закате —
Посажень сам судить... в Сенате.
(Щедрин пер. «Одному из воров») ¹²⁹

Картина бюрократического мира столь позорна, что журнал в № 11 спрашивает: «Не потому ли многие государственные деятели — тайные советники, что им в своих деяниях стыдно быть явными?..» (стр. 7).

Хотя либеральная печать пытается одновременно доказать невозможность искоренения антинародных порядков путем революции, все же эта критика была не бесполезна для политического просвещения наиболее отсталых масс мелкой буржуазии.

11 ·

Период после разгона первой Государственной Думы начался новыми восстаниями во флоте (Свеаборг, Ревель, Кронштадт) и забастовками в столицах и других местностях. Продолжались крестьянские волнения. Но правительство (возглавлявшееся уже Столыпиным) приняло еще более крутые меры против революции. В августе 1906 года были введены военно-

¹²⁷ Там же, № 11, стр. 5.

¹²⁸ Там же, № 10, стр. 6.

¹²⁹ «Секира», 1906, № 11, стр. 2.

полевые суды. В сентябре были запрещены собрания, митинги и т. п. Борьба рабочих и крестьян все же продолжается, хотя с убывающей силой.

Для легальной революционной печати наступила тяжелая полоса. Это относится и к сатирической печати. Однако попытки издания таких журналов все еще продолжались.

Одной из таких попыток было появление в 1907 году журнала «Скоморох» (редактор-издатель Г. Паскевич). Журнал пытался продолжить линию «Зрителя» и «Масок». Основным сотрудником в «Скоморохе» был Фалеев («Чуж-Чуженин», он же «Сила Дворянинович» и «Нео-Овидий»). Наиболее интересны в «Скоморохе» его выступления против кадетов. В этих выступлениях обличалась помещичья сущность главной либеральной партии и ее антинародная политика («Турниры прежде и теперь», «Песнь кадета» — № 2). Эти выступления, очевидно, являются откликом демократического журнала на образование в Петербурге к выборам во вторую Думу левого блока, боровшегося против черносотенцев и кадетов. «Скоморох» был закрыт на втором номере; им кончалась революционно-демократическая линия в сатирической печати 1905—1907 годов.

«Народническая» сатира кончилась журналом «Пятница».

«Пятница» интересна фельетонами В. Г. Короленко «Из записок Павла Андреевича Тентетникова». Короленко, как всегда, выступает и здесь против насилий и произвола царских властей; он намекает, что в России начала XX века еще многое осталось от крепостной России времен бессмертного сатирика Гоголя.

Осень 1906—весна 1907 года представляют значительный интерес в истории сатирической печати первой русской революции, так как в этот период происходят дальнейшие изменения либеральных сатирических журналов, с одной стороны, и появляется первый рабочий сатирический журнал, с другой.

Если революция вызывает расцвет политической сатиры и карикатуры, то контрреволюция насаждает сатиру и карикатуру эротическую. Это показала уже Франция конца XVIII века. Термидорианцы вовсе запретили политическую карикатуру. «Вместе с подавлением политической карикатуры во Франции роскошным цветом расцвела эротическая карикатура... Директория поощряла эротическую карикатуру...»¹³⁰ Такая же история повторилась при Наполеоне III. «Наполеоновская империя своим преследованием политической карика-

¹³⁰ П. Томпсон. Рабочее движение и карикатура. Перевод с немецкого, ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 20, 21.

туры способствовала новому расцвету карикатуры эротической... Большинство художников посвящало свои рисунки мотиву наготы. Но обнаженность в них трактовалась не как естественное явление, а служила только утонченным способом воздействия на чувственность». ¹³¹ В России эту политическую «мудрость» — запрещать прогрессивную сатиру и насаждать эротическую — знал еще Александр III. После кратковременного расцвета передовой сатиры в 60-е годы, связанной больше всего с журналом «Искра» и с именами Курочкина, Минаева, Степанова и других, наступила реакция. Было бы, однако, совершенно неправильно считать, что сатирические журналы того времени, как например «Стрекоза», «Будильник» и другие, вовсе чужались политики. Эти журналы подчас помещали также материалы на общественные темы, вернее сказать — на антиобщественные темы. Ярый шовинизм, апология «отечественного капитала», издевательство над всяким прогрессивным явлением в обществе, особенно дикое, хулиганское отношение к женщине барское, хамское глумление над народной интеллигенцией, улюлюканье по поводу малейшего проявления революционного движения — таковы характерные черты политической линии «юмористических» изданий конца XIX и особенно начала XX века.

В 1905 году реакционные журналы вынуждены были принять более приличный тон; адюльтерные темы отходят на второй план. Однако после поражения декабрьского восстания они возвращаются постепенно на прежний путь, а после разгона второй Думы снова переходят к адюльтерным темам. Но в это время главную роль в насаждении подобных тем играют уже вновь созданные журналы, гораздо более откровенные — вплоть до явно порнографических.

Свирепо преследуя революционную печать, царское правительство покровительствовало порнографической печати. В 1906—1907 годах вышло 28 подобных журналов. С этой «литературой» по существу сомкнулась и либеральная сатира последнего года революции.

Из либеральных журналов первыми поместили порнографический материал «Секира» ¹³² и «Гудок». Однако до роспуска первой Думы бульварный материал в либеральной сатире еще не получил особого распространения.

Настоящий рассадник бульварщины и порнографии, под видом «серьезного» обсуждения «актуальных проблем современности», был создан бывшим редактором-издателем «Пулемета»,

¹³¹ Там же, стр. 42.

¹³² «Секира», 1906, № 2, 30 декабря, стр. 2—3 («Продолжение „Тысячи и одной ночи“»).

постоянным сотрудником «Руси» и «Русского слова» Н. Г. Шебуевым, который начал выпускать с конца октября 1906 года еженедельник «Газета Шебуева».

В «Газете Шебуева» политике отведено определенное место. Вначале редактор даже пытался стать левее кадетов:

Кадет сулит вам так и сяк.
И выносив и тверд, —
Мужчина первый сорт...
А как до дела... смяк!..

(Граф Б ся г а л ь с к и й. Прогулка кадета) 133

Потом, однако, эта линия «выправилась». «Победу» кадетов на петербургских выборах во вторую Думу «Газета Шебуева» (№ 23) приветствует рисунком, где они изображены великаном, а все их противники справа и слева — помещены между растопыренными ногами этого великана.

Вместе с тем Шебуев систематически травил большевиков (№ 18 — «Сказка о большевике и меньшевике»; № 28 — передовая и др.).

Но больше всего места в «Газете Шебуева» занимал эротически-бульварный материал. Шебуев напечатал «манифест», в котором он объявлял и оправдывал свое решение вытащить «омут» на поверхность общественной жизни. «Мы пойдем по грязи, читатель. По классической грязи наших гимназий, реальных училищ, среднеучебных заведений всякого типа» (№ 6 — передовая). И грязь полилась широким потоком по страницам регулярно выходящей «Газеты Шебуева».

Еще более гнусным было оплевывание Шебуевым революции, его проклятия по адресу революции и, наконец, прямое восхваление предательства:

Полночный час, ни звука за окном.
Чернеет катафалк. Мертвец
В гробу. Палач он иль борец
За волю? спит последним сном?

Ах, все равно!.. 134

«Газета Шебуева» отнюдь не была единственной в этом роде. Таким же был, например, московский журнал «Мефистофель», претендовавший на близость к академическим кругам и студенчеству.

¹³³ «Газета Шебуева», 1907, № 3, стр. 4.

¹³⁴ Там же, № 2, стр. 6.

Ведущим сотрудником «Мефистофеля» был поэт и журналист А. Доброхотов. Первый номер «Мефистофеля» вышел накануне открытия второй Государственной Думы. По этому поводу журнал открывался высокопарным стихотворением в честь «Свободы»; заканчивался же этот номер рисунком с изображением шантана и пьяных гуляк в обществе достаточно обнаженных женщин, танцующих на столиках, уставленных вином. Тема продажной и «свободной» любви не сходила со страниц «Мефистофеля» до последнего его номера. Журнал прославлял также эротические извращения.

Откуда идет это влечение либеральных журнальчиков, особенно ориентирующихся на молодежь, к эротике и порнографии? Почему «солидные» либеральные органы печати терпели у себя редакторов-издателей подобных органов в качестве сотрудников? Почему Шебуев мог в те же дни быть одним из наиболее активных сотрудников литературной газеты «Свобода и жизнь», выходявшей осенью 1906 года?

Ответ на этот вопрос дает вся история буржуазной интеллигенции во втором периоде первой русской революции.

Известно, что после поражения революции шумная орава модных писателей «разносила» марксизм, оплевывала революцию, воспевала предательство, половой разврат.

Изучение истории литературы в период первой русской революции показывает, откуда появилась эта орава, как она формировалась, кто ее выпестовал.

«Буржуазная интеллигенция спешно ликвидировала революцию на всех участках идеологии, в то время как пушки и пулеметы карательных экспедиций ликвидировали революцию физически.

«Ликвидировали революцию и на фронте искусства и литературы».¹³⁵

Можно привести бесчисленное количество фактов, подтверждающих этот вывод. «Санин» М. П. Арцыбашева публикуется в «Современном мире» с января 1907 года, за полгода до третьиюньского переворота. А ведь роман долго вынашивался Арцыбашевым. Одновременно с «Саниным» в том же журнале печатается роман «История одной молодости» И. Н. Потапенко, посвященный той самой «классической грязи гимназий», которую смаковала «Газета Шебуева». В июле 1906 года в «Весах» появляются «Александрийские стихи» М. А. Кузмина.

¹³⁵ В. Десницкий. На литературные темы, кн. II. Гослитиздат, Л., 1936, стр. 507.

Мутный поток нездоровой, упадочнической литературы захлестывал литературную жизнь еще в период революции.

Свой «этический» и «эстетический» идеал русская либеральная буржуазия наиболее рельефно выразила устами одного из своих идейных вождей, Д. С. Мережковского, в «теоретическом» органе кадетов — «Полярной звезде», руководимой видным лидером кадетов П. Б. Струве.

Знаменательно, что в той самой статье, в которой выражен звериный страх либералов и декадентов перед грядущей пролетарской революцией, Мережковский обратился с прямым призывом к интеллигенции предаться мистике и эротике:

«Иногда, глядя на этих молодых стариков, интеллигентных аскетов и постников, хочется воскликнуть:

«— Милые русские юноши! Вы благородны, честны, искренни. Вы — надежда наша, вы — спасение и будущность России. Отчего же лица ваши так печальны, взоры потуплены долу? Развеселитесь, усмехнитесь, поднимите ваши головы, посмотрите чорту прямо в глаза. Не бойтесь глупого старого чорта политической реакции, который все еще мерещится вам то в языческой эстетике, то в христианской мистике. Не бойтесь никаких соблазнов, никаких искушений».¹³⁶ Вполне понятно, каковы были «эстетические» соблазны Кузминых и Арцыбашевых. Вот почему то общество, к которому принадлежали Шебуевы и Доброхотовы, не могло протестовать против литературных «заведений», созданных этими субъектами для разложения молодежи. Вот почему «Газета Шебуева» и «Мефистофель» были для своего времени столь же «нормальными» либеральными органами, как для своего времени «Пулсмет» или «Отбой». Поэтому-то с таким позором сошла со сцены либеральная сатира 1905—1907 годов.

12

«Балда» — единственный известный нам рабочий сатирический журнал.¹³⁷ Рабочий в том смысле, что он издавался без участия профессиональных литераторов и художников и вообще без квалифицированных интеллигентских сил. Журнал, издававшийся тиражом в пять тысяч экземпляров, был популярен в рабочей среде. Из объявлений редакции мы узнаем, что тираж первого номера пришлось повторить.

¹³⁶ Д. Мережковский. Грядущий Хам. — «Полярная звезда», 1905, № 3, 30 декабря, стр. 189—190.

¹³⁷ «Балда», юмористический, сатирический и карикатурный журнал рабочих печатно-переплетного дела, 1907, №№ 1—3.

Этому журналу посвящена отдельная глава в книге «История Ленинградского союза рабочих полиграфического производства» (1925). Здесь дается некоторое, но далеко не полное представление об активе сатирического журнала питерских полиграфистов.

Одним из основных литературных сотрудников журнала был П. Васильев-Северянин. Он входил в бюро Союза рабочих печатного дела и организовал печатание «Известий Совета рабочих депутатов» путем захвата типографий. Позднее он таким же путем отпечатал в Петербурге 180 тысяч экземпляров выборгского воззвания. В последней операции ему помогал К. Чижевский, тоже бывший член редколлегии «Балды».

Другой видный сотрудник «Балды», И. Л. Харитонов, был раньше активным членом гапоновской организации и участвовал в шествии к Зимнему дворцу. После девятого января 1905 года он был арестован, просидел три месяца в «Крестах», а затем был выслан из Петербурга. Вернувшись, он стал организатором Союза литографских рабочих.

Об одном из активных сотрудников журнала, М. Амброзе, упоминается, что он входил в городской социал-демократический типографский кружок. О большинстве же активистов журнала никаких данных нет.

Журнал «Балда» несомненно революционного направления, хотя порой и сбивается с последовательно революционного пути. Просуществовал журнал всего полтора месяца, с начала января по 18 февраля 1907 года. За это время он был несколько раз конфискован и вынужден был переменить название. «Балда», а затем «Топор» выходили в последние недели избирательной кампании во вторую Государственную Думу.

Какова же была позиция журнала в этой знаменательной кампании?

Следует вспомнить, что в руководстве профсоюза рабочих печатного дела, в недрах которого возник и действовал «Балда» — «Топор», хозяйничали меньшевики. Меньшевики же хозяйничали и в двух журналах, издававшихся этим союзом, — в «Голосе печатника» и «Вестнике печатников». Оба журнала пропагандировали меньшевистскую тактику по отношению к Государственной Думе. Они проповедовали, что Дума — это орган, через который рабочий класс может «законным путем» добиться нужных ему порядков. Так, например, «Вестник печатников» звал рабочих к объединению вокруг Думы для того, «чтобы через Думу наши представители повели бы нас к полному народовластию».¹³⁸

¹³⁸ «Вестник печатников», 1907, № 4, 24 февраля, стр. 2, передовая.

Столь явно выраженная установка на отказ от революционной борьбы вызвала стихийный протест у рабочих. Отражение этого отвращения к насаждению меньшевиками конституционных иллюзий мы находим в сатирическом журнале печатников. Не полемизируя прямо со «своим» профсоюзным органом, «Топор» как бы противопоставляет меньшевистской болтовне о полном народовластии через Думу фактическое бессилие этого якобы парламента российского:

Раз в России была Дума:

Каждый речь держал,

Но министр из-за шума

Взял и разогнал.

И чтобы не было вновь шуму

Свежую собрал —

Богатырской мысли Думу

И тогда сказал:

Раз в России была Дума:

Каждый речь держал,

Но министр из-за шума

Взял да разогнал.

И чтобы не было вновь шуму...

(и так без конца).

(Крымский) 130

Однако правильно подчеркивая бессилие Думы, «Топор» игнорировал важность использования социал-демократами Думы как арены борьбы за крестьянство, за изоляцию либеральной буржуазии, как трибуны для революционных выступлений.

Журнал весьма неудачно иронизирует по поводу активного участия в выборах.¹⁴⁰ В журнале не чувствовалось социал-демократического революционного руководства. Только этим можно объяснить неверную позицию журнала в отношении выборов во вторую Думу.¹⁴¹

При всем том «Балда» и «Топор» представляют собой разительный контраст буржуазным сатирическим изданиям тех дней. Рабочий журнал усиленно боролся с разлагающим влиянием буржуазии в рабочей среде.

«Балда» — «Топор» уделяет больше всего внимания борьбе с темными сторонами рабочего быта — низкопоклонством перед хозяевами, грубостью и дикостью по отношению к женщине, издевательствам над малолетними; журнал объясняет рабочим

¹³⁹ «Топор», 1907, № 2, 18 февраля, стр. 2.

¹⁴⁰ Разговор Балды с Енохой. — «Балда», 1907, № 1, 1 января, стр. 8.

¹⁴¹ Выборы уполномоченных по Петербургским литографиям. — «Топор», 1907, № 1, 3 февраля, стр. 2.

идейную пустоту и враждебность рабочему классу буржуазной «любительщины», распространявшейся среди работников типографий.

Если «Газета Шебуева», «Мефистофель» и другие насаждали бульварщину, порнографию и пустое развлекательство, то «Балда» — «Топор» систематически борется с подобными настроениями в среде типографских рабочих. Журнал показывает органическую связь между пропагандой безыдейности, развлекательства, антиобщественных настроений и пропагандой черносотенства.¹⁴²

В то время как «Газета Шебуева» и «Мефистофель» насаждали ренегатство и предательство, подло пресмыкались перед реакцией, заискивали перед временно победившими палачами революции и держались за фалды кадетов, «Балда» — «Топор», наоборот, смело выступает против царя и его властей, не считаясь со свирепыми цензурными условиями:

Вот обалделый губернатор
Стреляет, вешает народ;
Балдит зевающий сенатор
И «манифест» спой издаст.
Балдит судья, балду судящий,
С балдою сдавшего суда...¹⁴³

Ни один из сатирических журналов тех дней не осмелился на такую, например, «дерзость» по адресу царя:

«Васютка, — кричит на мальчика наборщик, — ты, что работаешь? Ведь сегодня праздник — царский день!

«Мальчик остановился и, презрительно посмотрев на наборщика, ответил:

«— Я не черносотенец!...»¹⁴⁴

От народнического журнала «Пятница» рабочий журнал выгодно отличается тем, что лучше понимает социальную природу кадетов и никаких надежд на них не возлагает. Мирнообновленец, кадет, черносотенец, октябрист — одна галерея врагов рабочего класса, говорит «Балда».

Пусть тебе отец приснится
Славный лорд-кадет...
Не пугайся, что завывли
Звери во дворе —
Черносотенцы закрыли
Лавочку уже...
(К. Коалмбильная песня)¹⁴⁵

¹⁴² Ма.-Гор... Елка в топографском кружке. — «Балда», 1907, № 2, 9 января, стр. 5.

¹⁴³ «Балда», 1907, № 3, 16 января, стр. 1.

¹⁴⁴ Там же, стр. 7.

¹⁴⁵ «Топор», 1907, № 1, 3 февраля, стр. 2—3.

Общий тон рабочего журнала бодрый. Тесно связанный с массами, он пронизан идеей борьбы с царизмом и буржуазией и с их агентурой в рабочей среде. «Топор» зовет рабочих верить в революцию, несмотря на временное торжество реакции:

Вся под игом тяжелым поникла страна
 Новой жизни восход ожидая;
 И в тиши льет обильные слезы она,
 За сынов своих тяжко страдая!..
 Но — уж близок рассвет!..

(Я. Г у т ш а б а ш) 146

Оптимизм журнала зиждется на выросшем политическом сознании рабочего класса, на силе закалки, полученной рабочими за годы революционной борьбы. В стихотворении «Памяти 9 января 1905 г.» журнал подчеркивает, что революционные два года многому научили рабочий класс:

Минуло два года... Но разве мы те?..
 В нас сила титанов проснулась!
 Как призрак, — свобода в своей красоте
 Рабочего мира коснулась.
 И слышат товарищи — буря идет,
 Срывая оковы природы...
 На фоне пожаров народ создает
 Здоровое дело свободы.

(П. Б.) 147

Для журнала ясно, что конечной целью рабочего класса является социализм:

Разорвем дело гнета на части...
 Загудят и заводы гиганты,
 Но во мраке коварных ночей —
 К ним рабочие, как арестанты,
 Не потянутся цепью теней.

(П. Б. С новыми годом...) 148

Журнал, несмотря на ошибки политического характера, сумел в какой-то мере отразить стойкость революционного пролетариата и его несокрушимую веру в свою конечную победу. Даже не вполне сознательные, стихийно революционные рабочие оказались выше буржуазных интеллигентов всех мастей.



¹⁴⁶ «Топор», 1907, № 1, 3 февраля, стр. 1.

¹⁴⁷ «Балда», 1907, № 2, 9 января, стр. 1.

¹⁴⁸ Там же, № 1, 1 января, стр. 2.

В. В. БУЗНИК

РАННИЕ САТИРИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. ИСАКОВСКОГО

(К вопросу о формировании художественного стиля поэта)

Михаил Исаковский известен широкому читателю как выдающийся поэт-лирик, как автор популярных в народе задушевных лирических песен. Однако, прежде чем овладеть искусством поэтического слова, М. Исаковский прошел долгий путь творческих исканий. Он обращался к разным литературным жанрам. Это расширяло его кругозор и обогащало поэтическую манеру. Особое место в раннем творчестве Исаковского принадлежит сатире.

В критической литературе, посвященной М. Исаковскому, есть лишь беглые упоминания о наличии у него сатирических произведений. Во вступительной статье ко второму изданию собрания сочинений М. Исаковского в двух томах (М., 1956) А. Тарасенков отмечает, что автор сочинений «в своем многолетнем поэтическом труде» «не раз обращался и к сатире».¹ Но при этом А. Тарасенков вкратце останавливается лишь на сборнике сатирических стихов «Вдоль да по дороге, вдоль да по Казанке» (Смоленск, 1934). Об этом же сборнике есть отдельные заметки и в работах М. Серебрянского, Э. С. Литвин² и др. А. Бочаров³ уделяет внимание лирическому фельетону Исаковского («Бабы разговоры», «Письмо», «Политпросвет»),

¹ А. Тарасенков. О поэзии М. В. Исаковского. В книге: М. Исаковский, Сочинения в двух томах, т. 1, издание второе, дополненное, М., Гослитиздат, 1956, стр. 21.

² М. Серебрянский. Литературные очерки. «Советский писатель», М., 1948; Э. С. Литвин. Поэзия Исаковского и народное творчество. Смоленск. обл. изд., Смоленск, 1955.

³ А. Бочаров. Михаил Исаковский. В книге: Лекции по истории русской советской литературы, кн. 3, Издательство Московского университета, 1953, стр. 14.

ошибочно полагая, что в жанре сатирического фельетона поэт выступал лишь на литературные темы.

Не говоря о том, что эти отрывочные замечания не могут дать более или менее полного представления о характере сатиры М. Исаковского и ее месте в творчестве поэта, из поля зрения исследователей совершенно выпали сатирические произведения М. Исаковского, написанные для «Известий Ельнинского уездного Исполкома Совета рабочих и крестьянских депутатов» и смоленской газеты «Рабочий путь», где поэт работал в течение 1919—1930 гг.

Опыта этой литературной работы нельзя не учитывать при изучении творчества М. Исаковского. Сообщаем некоторые факты о выступлениях М. Исаковского в области сатирического жанра за период 1919—1943 годов.

1

Формирование поэзии М. Исаковского происходило в 20-е годы, когда в нашей стране разворачивалось социалистическое строительство. Одной из форм активного участия писателей в строительстве социализма явилось их сотрудничество (В. Маяковский, Д. Бедный, Д. Фурманов, А. Сурков, А. Фадеев, Л. Леонов и др.) в советской печати.

С газеты по-настоящему началась и литературная деятельность М. Исаковского. Летом 1918 года он вступил в ряды Коммунистической партии, а в начале 1919 года был направлен редактором уездной газеты в город Ельню Смоленской области. Перед газетой в годы гражданской войны партия ставила задачу убедить рабочих и крестьян, «что без нового сочетания сил, без новых форм государственного объединения... из того болота, из той пропасти хозяйственного развала, на краю которой мы стоим — не выйти».⁴ Партия указывала, что основным содержанием местных газет должны быть вопросы местного строительства, жизни, работы и борьбы трудящихся, причем эти вопросы должны рассматриваться на страницах газеты в форме непосредственного, живого отклика на запросы и нужды читателей.

В ельнинской газете «Известия Ельнинского уездного Исполкома Совета рабочих и крестьянских депутатов» из номера в номер печатались передовые статьи, написанные Исаковским, информация о партийной и комсомольской жизни уезда, заметки, посвященные злободневным вопросам дня. Живой пульс бурных дней периода гражданской войны и начала восстановления народного хозяйства слышался во всех этих материалах.

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 31, стр. 471.

Вот, например, подписанная Исаковским передовая в номере газеты от 20 марта 1919 года — «Кого выбирать», пропагандирующая одно из важных государственных мероприятий тех лет — организацию продовольственных комитетов. Первая страница газеты за 1 апреля 1920 г. целиком написана Исаковским. Здесь помещены материалы, разоблачающие антинародные дела некоторых «служителей церкви», здесь же статья «Крестьянин, следуй их примеру!», в популярной форме агитирующая за субботники.

В 1921 году Исаковский переехал в г. Смоленск и стал работать в губернской газете «Рабочий путь», которая была для молодого поэта настоящей жизненной и литературной школой.

Почти каждый номер «Рабочего пути» за 1921—1922 годы открывался передовыми статьями, написанными Исаковским. Вот некоторые из них: «Снова и снова на страже» (анализ международной обстановки) — «Рабочий путь», 1921, 1 августа, № 170; «Крестьяне и железнодорожники» (о железнодорожниках, которые обязательством о своевременной переброске грузов включились в оказание помощи крестьянам областей, охваченных голодом) — «Рабочий путь», 1921, 6 августа, № 175; «Еще меньше половины» (призыв к сдаче семян в фонд помощи крестьянам, пострадавшим от неурожая) — «Рабочий путь», 1921, 15 августа, № 184.

Как видно даже из этого краткого перечня, работа в газете обязывала Исаковского разбираться во всей сложности тех политических, хозяйственных и идеологических вопросов, которыми жила страна.

Газета воспитывала Исаковского и как литератора, требуя от поэта актуальности и значительности содержания при ясной, доходчивой форме стихов. Об этой стороне влияния газетной работы позже интересно рассказал сам Исаковский в статье «Поэт в газете». «Несколько лет подряд, — писал Михаил Васильевич, — страницы газеты „Рабочий путь“ были и моей единственной трибуной, с которой я мог выступать как поэт... И передо мной неизбежно должен был встать и встал вопрос — о чем же я должен писать стихи и как их нужно писать, чтобы они могли печататься в газете?

«Для себя я решил этот вопрос о том смысле, что предметом моей поэзии должна стать та действительность, которая меня окружает, та повседневная жизнь и работа, которой заняты люди нашей страны. Поэзия отвлеченная, поэзия, не связанная с живой действительностью, меня не устраивала.

«Став на такую точку зрения о содержании поэзии, я должен был соответственным образом найти ее форму. И я решил,

что эта форма не должна быть какой-либо вычурной, высокопарной и т. п. Она должна быть доходчивой, простой, понятной самому рядовому читателю, даже, может быть, не совсем грамотному».⁵

Газета же побудила молодого поэта попробовать свои силы в сатирическом жанре. Первыми опытами явились прозаические фельетоны, написанные Исаковским еще в период работы в ельнинской газете. Несмотря на художественную слабость, фельетоны эти были интересны как показатель стремлений поэта овладеть средствами художественной иронии и сатиры для разоблачения отрицательных явлений в действительности тех лет. Характерен фельетон «Слоноводство». Тема его была политически актуальной. В эпиграфе к фельетону сказано: «По городу Ельне циркулируют упорные слухи, что на скотопригонных дворах Уездпродкома гибнет скот».⁶ Фельетон был направлен против клеветнических слухов относительно мероприятий советской власти по борьбе с голодом. Нужна была форма статьи, которая была бы понятна рядовому читателю, убедительно разоблачала вражескую политику «темных слухов».

Исаковский пошел по пути создания простого по своей форме рассказа, основанного на комическом обыгрывании известного идиоматического выражения: «делать из мухи слона». Клеветников, которые пытались опорочить всю систему советской власти, он изобразил в роли «слоноводов». Насмешливо-иронический тон, сатирически подчеркнутая неправдоподобность «деятельности» «слоноводов» и намеренная ничтожность «источника» клеветы (на скотопригонном дворе найдена «дохлая кошка») — все это помогало Исаковскому выставить распространителей антисоветских слухов в смешном виде и показать тем самым, что обмануть они могут только темных и недалёких людей.

С началом работы в губернской газете Исаковский все чаще выступает в печати как поэт. Наряду с лирикой он создает очень много стихотворных фельетонов, пародий, сатирических куплетов, эпиграмм, которые печатаются почти в каждом номере «Рабочего пути».

Известно, как Маяковский использовал в агитационных целях самые разнообразные поэтические жанры, среди которых сатирическим принадлежало первое место. Примером могут служить произведения, которые сам поэт назвал «очень интересной

⁵ М. Исаковский. Поэт в газете. — «Литературная газета», 1951, № 53, 6 мая.

⁶ «Известия Ельнинского уездного Исполкома Совета рабочих и крестьянских депутатов», 1920, № 10 (85), 20 февраля.

страницей нашей революционной поэзии». Это знаменитая «Советская азбука», в простой и меткой форме сатирических двустиший доводившая до сознания массы сложные вопросы политики советского государства.

Этой же задаче подчинены и сатирические куплеты М. Исаковского «Белые за границей». В них высмеивались разгромленные вожаки контрреволюции вроде атамана Семенова и Мартова, которые, бежав за границу, пытались там развернуть враждебную молодой республике пропаганду. Для разоблачения их Исаковский избрал форму простого, бойкого, насмешливого сатирического куплета. Приводя к каждому из куплетов эпиграф, разъясняющий суть вопроса, Исаковский старался подметить смешную сторону в «деятельности» врага и на этом строил его разоблачение. Вот примеры:

ОБЪЯВЛЕНИЕ В БЕЛГРАДСКОЙ ГАЗЕТЕ

«Бывший председатель Государственной думы
Родзянко организовал хор и выступает с ним
в Белграде».

(Из газет).

Хор цыган с Родзянкой на придачу
Услаждает песнями Белград.
— Не жалею, не зову, не плачу,
Все прошло и не придет назад.

ТРИ РУБЛЯ ЗА ЧЕСТЬ ЧЕРНОВА

«Редактор русской газеты „Новый мир“
(Берлин) за клевету (?) на Чернова приго-
ворен к 3 рублям штрафа».

(Из газет).

Что нам гордиться? — Душа как вакса,
И тот, кто хочет в нее плевать,
Гони монету. Вот наша такса:
На время — три, а на ночь — пять.⁷

Жанр короткого куплета требовал от поэта предельной экономности средств художественной выразительности, достигаемой точностью каждого слова и выражения. Исаковский удачно добивался сатирического эффекта, используя прием переосмысления строк из известных стихов. В приведенном куплете он очень кстати вложил в уста жалкого эмигранта слова из пессимистического стихотворения С. Есенина «Не жалею, не зову, не

⁷ «Рабочий путь». 1929, № 282, 16 октября.

плачу». Вполне уместным было и разговорное выражение «на придачу» по отношению к Родзянке, чужому везде, даже в цыганском хоре, и словечко «улаживает», подчеркивающее всю низость положения бывшего председателя царской Думы.

Изображая этих горе-деятелей такими ничтожными и жалкими, Исаковский разоблачал и их «дела», тоже жалкие, достойные презрения. Форма сатирического куплета давала в этом случае большие преимущества. Короткая и лаконичная, легко запоминающаяся, она наилучшим образом доходила до широкого читателя.

Целая серия стихотворных фельетонов Исаковского была направлена против пережитков капитализма в различных областях общественной, хозяйственной жизни и в быту советских людей. Поэт едко высмеивал бюрократов среди культработников, не учитывавших жадного стремления молодежи к культуре и руководствовавшихся в своей деятельности единственным стимулом — денежной выгодой мероприятия («Танцевальная культработа»). Исаковский разоблачал узколобых «работников» из крестьянского комитета взаимопомощи («Мстиславский фельетон — „Взаимопомощь“»), которые бедняку-крестьянину, пришедшему за помощью —

Мне 6 лошадку... Околела.
С хаты бревна лезут вон, —⁸

предложили... самогонный аппарат (1) потому, что у них «в данный момент» идет кампания по распродаже реквизированных самогонных аппаратов. Поэт выносил свой приговор подобному беззаконию и самоуправству.

Наиболее удачной сатирой Исаковского на бюрократов явились «Письма о простодушном Никите и „Великомудрой“ Матушке-Волоките», в которых заметно следование сатире Маяковского, направленной против бюрократов.

Поэт выступил против деяг, сводящих работу к бесконечным «Постановили — слушали, Слушали — постановили». В «Письме первом (не выдумка, а факт)» Исаковский рассказывал о рабочем Никите, «распятом Волокитой». Создав сатирический образ Волокиты, он показал, как много дорогого рабочего времени отнимает у трудящихся неорганизованность и халатное отношение к своей работе со стороны иных «совслужащих». На разрешение «ясного дела» Никиты Волокита расходовала дни

⁸ «Рабочий путь», 1923, № 148, 30 июня.

и недели. В ответ на требование рабочего ускорить дело — «ведь идет работа», Волокита «ему отвечает умильно»:

— Ну, бросьте... Зайдите в субботу!
Встречаю в субботу Никиту:
Лоб потный, а полосы елью —
Сказала ему Волокита:
— Так рано? Еще бы неделю!..⁹

Исаковский не делал в этом произведении никакого специального резюме «от автора». Сатирически нарисованная картина бесконечных мытарств трудящегося человека в колесе бюрократической «карусели» сама звучала протестом против методов работы, недопустимых в государстве рабочих и крестьян.

В своих фельетонах Исаковский охватил ряд тем, вставших на очередь дня в те трудные годы, когда, наряду с проблемами хозяйственно-экономического роста, огромное внимание надо было уделить воспитанию масс трудящихся в духе коммунистической морали. Одно из средств для выполнения этой задачи партия большевиков видела во всемерном и широком развертывании критики и самокритики. Участь у передовых поэтов своего времени брать «на учет» «каждую мелочишку», М. Исаковский выступил с критикой «мелочей обывательского быта» в своих стихотворных фельетонах «Жертвователи» («Рабочий путь», 1923, № 103), «Демидовский фельетон. Восточный обычай в Каспле» («Рабочий путь», 1923, № 149), «Смычка», («Рабочий путь», 1923, № 154). «О низком профиле» («Рабочий путь», 1924, № 293) и др. Среди этих фельетонов, наряду с затрагивающими частные моменты борьбы за новый быт и новую мораль, были и такие, которые приводили к более общим выводам. Интересен фельетон «Смычка», рассказывающий о том, как сильно еще держит старый мир некоторых, даже передовых наших людей, когда вопрос касается их личной жизни. В эпиграфе к фельетону сказано: «Председатель Горского волисполкома Громиковский совершил обряд крещения своей дочери с двумя попами и дьяконом».¹⁰ В частушечных сатирических куплетах, близких по форме к агитстихам Д. Бедного, Исаковский зло высмеял потерявшего бдительность омещанившегося руководителя:

Собралась вся родня,
Вся родня,
Самогон пили два дня,
ой, два дня!

⁹ «Рабочий путь», 1924, № 47, 26 февраля.

¹⁰ Там же, 1923, № 154, 7 июля.

... К черту молот и серпы,
и серпы,
И да здравствуют попы,
да попы!¹¹

Поэт разоблачал не просто безобразную попойку, но вскрывал политическую подоплеку подобного «союза» представителя советской власти с попами. Он замечал, что слабости и промахи, недостаточную бдительность наших людей враги используют в своих интересах:

Самогонкой поп кадил,
да кадил —
С властью смычку заводил,
заводил...¹²

Разумеется, эти агитационные стихи не могут быть поставлены по своим художественным достоинствам на один уровень с сатирой В. Маяковского и Д. Бедного. В них много еще было поспешности, недоработок, слабо чувствовалось своеобразие поэтического почерка автора. Но показательно и важно, что в те годы, в условиях сложнейшей общественно-политической, экономической и литературной обстановки в стране молодой Исаковский обращался к темам, которые выдвигала жизнь и разрабатывал их с партийных позиций.

2

Опыт этих сатирических произведений оказал влияние на дальнейшее творчество Исаковского, на формирование его поэтической манеры. В 1930 году в г. Смоленске вышла книга Исаковского «Провинция». В нее вошли стихи, в которых «для обновления приемов, для освежения стиля»¹³ поэт использовал, как он сам говорил, «ироническую струю».

В ряде стихотворений книги средства комического употреблялись с той же целью, что и в газетных сатирических произведениях: для того чтобы разоблачить, раскритиковать, выставить в смешном виде некоторые отрицательные явления действительности. Так, иронией проникнуто стихотворение «Шуба», где поэт разоблачал мелочность и ничтожность страданий литераторов, испугавшихся временных трудностей. Подобные литераторы, как отмечал в свое время В. И. Ленин, «писали, что вот, мол, и голод и холод в Москве, „тогда как раньше было чисто, красиво, теперь — торговля, спекуляция“».¹⁴ Весь рассказ поэт

¹¹ «Рабочий путь», 1923, № 154, 7 июля.

¹² Там же.

¹³ М. Исаковский. Избранные стихи. ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 17.

¹⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 252.

вел в ироническом тоне, который создавался благодаря тому, что отдельные поэтические образы и обороты речи находились в определенном противоречии со смыслом изображаемого. Поэт рассказывал, например, о том, как жена поставила его в затруднительное положение, потребовав купить шубу, и говорил об этом в словах, явно не соответствующих по своему смыслу тем бытовым, малозначительным обстоятельствам, по поводу которых они произносились. Исаковский пишет:

Я понял, что некуда мне повернуть,
Что нету пути отступлений.
В барометре сердца
Тяжелая ртуть
Упала
На тридцать делений.¹⁵

В стихотворении встречаются каламбуры:

За теплую шубу жене
Я поднял холодные руки...¹⁶

Нередко употребляются гиперболические образы:

В глазах закачалась
Зеленая мгла
И дрогнули серые стены...¹⁷

Нарочитая высокопарность слога, подчеркнутое преувеличение «переживаний» позволяли поэту выразить свое ироническое отношение к мелким бытовым передрягам, временным трудностям, которые повергли в панику отдельных поэтов. Насмешливо-иронический тон лишал какого-либо серьезного значения «чувства» пессимистически настроенных поэтов, выступавших с протестом против «трудностей жизни».

Ту же цель разоблачения преследовала ироническая подача материала в стихотворении «В заштатном городе». Поэт критиковал отсталость и узость мировоззрения определенной части молодежи, пытавшейся в советское время жить в кругу мелкобуржуазных интересов. Желая при этом охарактеризовать «заштатных девушек», которые «в восемнадцать лет» «разочарованы» в жизни и читают выцветшие «романы», поэт так их описал:

Скромными записками,
Томными секретками
Назначают встречи
В городском саду.

¹⁵ М. Исаковский. Провинция. Стихи. Запгиз, Смоленск, 1930, стр. 11—12.

¹⁶ Там же, стр. 10.

¹⁷ Там же.

И до слов таинственных охочие,
 О кудрях мечтая золотых,
 После каждой фразы
 Ставят многоточие
 И совсем не ставят
 Запятых.¹⁸

Безграмотность, низкий культурный уровень «заштатных девушек», мещанок диссонируют здесь с той искусственно возвышенной, «романтической» формой, в которой рисует поэт поведение, мысли и настроение этих девушек. Таким образом становится смешным, деланным и неумным все то, чем живет такая молодежь.

Ирония помогала Исаковскому сделать свои стихотворения более доходчивыми, четче обнажить свое отношение к определенным отрицательным явлениям жизни.

В других произведениях сборника «Провинция» средства комического использовались уже совершенно в иных целях. В стихотворениях «Политпросвет», «Рассказ о кольцевой почте», «Я не клала в печку дров», «В позабытой стороне» и других смех был уже не сатирическим, а мягким, добродушным, несколько лукавым. Как и в сатирических стихах, здесь комическое рождалось из несоответствия между сущностью рисуемого явления и его словесно-образным выражением. Но в отличие от сатирических стихов слова и образы, обнаруживающие это несоответствие, исходили не от автора, а от лица самого героя. В стихотворении «В позабытой стороне» лирический герой рассказывал о своей растерянности в присутствии любимой девушки. И эта растерянность, неловкость, дополняемая едва уловимым ощущением очень молодого и очень чистого чувства, хорошо передавалась благодаря комизму слов — намеренно грубоватых, слишком «серьезных» для данной ситуации:

Говорили меж собой
 Речи популярные

 Отдыхали на сосне,
 Самовольно срубленной...¹⁹

Рассыпанные в этих стихах каламбуры, шуточные обороты речи, смешные сравнения («при всем народе на меня бросала косвенные взгляды», «она дает стакан воды с улыбкой первого разряда» и т. п.) имели несомненную связь с опытом работы Исаковского в сатирическом жанре.

«Ироническая струя» еще далеко не во всех случаях удавалась поэту. Очень часто содержание не оправдывало тех обиль-

¹⁸ М. Исаковский. Провинция, стр. 18.

¹⁹ Там же, стр. 40.

ных иронических оборотов речи, которыми стихотворение было наполнено. Много было шуток ради шуток, иронии ради иронии. Сам Исаковский позже отмечал это: «...нужно сказать, что мои „иронические стихи“, за исключением некоторых, получаются в известной мере неполноценными, незначительными по содержанию».²⁰ В последующие годы он стал широко использовать средства комического уже в своей лирической поэзии. Как известно, своеобразным юмором окрашены многие лучшие лирические стихи поэта периода 30—40-х годов («И кто его знает», «Провожание», «Морячка», «Мы с тобою не дружили», «Не тревожь ты себя, не тревожь», «Черемуха», «Наташа» и др.). Юмор стал характерной чертой поэзии М. Исаковского как одно из средств раскрытия образа лирического героя.

3

Продолжая развивать сатирическую линию своего творчества, М. Исаковский в 30-е годы создал ряд новых произведений. К ним относятся стихотворения «С подлинным верно», «Записки председателя сельсовета о путях сообщения», «Кривая», опубликованные в сборнике «Война с тараканами» (Смоленск, 1932), а также книга сатирических стихов «Вдоль да по дороге, вдоль да по Казанке».

В этих произведениях поэт развивал прежние темы своей сатиры, критикуя и высмеивая бюрократов, головотяпов, перестраховщиков, обывателей. Его сатира теперь приобретает большее разнообразие оттенков, временами поднимаясь до острого, бичующего смеха. Такой злой сатирой на бюрократу явилось стихотворение «С подлинным верно» (1930 г.)

В стихотворении выведен тот тип бюрократов, появившихся в наше советское время, который старался канцелярскими распоряжениями и «декретами» подменить творческую инициативу и самостоятельность масс.

Исаковский показывает, как этот «первоклассный творец директив» вместо живой, конкретной работы с массами произносит громкие фразы о мнимых успехах, рассылает бесконечные циркуляры о том, что

все замечательно
в общем и целом.²¹

²⁰ М. Исаковский. Избранные стихи, стр. 18.

²¹ Там же, стр. 88.

Умело пользуясь канцеляризмами, Исаковский создает яркий сатирический образ бюрократа-фразера. Речь его изобилует такими фразами, как «с подлинным верно», «я линию вел, не взирая на лица» и т. п. Даже в тех случаях, когда поэт от своего имени описывает поведение «героя», он употребляет вычурные, типично бюрократические обороты речи: «Ходил он в ответственных секретарях», «вождем величаясь в масштабе районном», «дорожные вещи выносит жена, чтоб их согласовывать и увязывать». Этими и другими подобными средствами речевой характеристики Исаковский подчеркивал, что бюрократ смотрит на мир и определяет его раз навсегда установившимися канцелярскими штампами, прикрывая этими штампами свою полную бездеятельность и несостоятельность.

Бюрократизм глубоко враждебен советскому общественному строю. Именно так, как врагов, как помеху в деле строительства социализма, изображал бюрократов Исаковский, показывая, к каким тяжелым последствиям для народа приводила их «деятельность». Об этом убедительно рассказано в стихотворении «С подлинным верно». В то время как «герой», «не жалея руки», писал свои бесконечные циркуляры, кулаки, прячась за его спиной,

Зерно зарывали
По темным амбарам.²²

Борьба против бюрократизма, разгильдяйства, недобросовестного отношения к своим служебным обязанностям и других пережитков старого явилась содержанием и стихов из книги «Вдоль да по дороге, вдоль да по Казанке», которая «сложилась в результате повседневного участия в работе газеты Политотдела Московско-Казанской железной дороги „Железнодорожный пролетарий“, на страницах которой и печатались собранные здесь стихи».²³

Спецификой железнодорожной газеты объясняется тематика этих произведений. Они написаны на основе материалов жизни крупнейшей в Советском Союзе железной дороги. Критикуя отрицательные явления в ее работе, Исаковский подмечал не только мелкие, случайные недостатки, но и такие, которые были проявлением определенных антисоциалистических тенденций и мешали строительству новой жизни. В стихотворении «Борода», например, Исаковский описывал случай, когда один из железнодорожных начальников отказался повысить в долж-

²² М. Исаковский. Избранные стихи, стр. 89.

²³ М. Исаковский. Вдоль да по дороге, вдоль да по Казанке. Смоленск, Запгиз, 1934, стр. 1.

ности молодого, но отлично работающего машиниста только потому, что тот молод. Этот единичный случай привлек к себе внимание поэта не случайно. Страна, вооруженная новой техникой, требовала новых, молодых, знающих свое дело кадров. Поэт, таким образом, избрал темой своего стихотворения такой факт, который имел большое государственное значение.

В стихотворном фельетоне «Козел и гласность» Исаковский высмеивал начальника, не позволившего вывешивать на станции газету «Железнодорожный пролетарий». В резкой сатирической форме, уподобляя ретивого начальника козлу, который

На всех заборах
Объявления грыз,
На всех щитах
Уничтожал плакаты. . .²⁴

Исаковский бичевал не только этого незадачливого начальника, но и характернейшее «качество» бюрократов вообще — их боязнь критики масс, контроля масс.

Другие стихотворения сборника также касались отдельных неполадок в работе транспорта («Послание большевикам обменных пунктов», «Письмо прокурору первого района», «Рассказ о четырех теплушках», «Пензенские огородники», «О сдвигах»). В этих стихах поэт выступал против недоброкачественного ремонта вагонов и простоя паровозов, критиковал бюрократов, которые вместо работы «пишут друг другу грозные ультиматумы»,²⁵ осуждал факты задержки заработной платы работникам депо и т. п. Стихотворения «Разговор на станции Чесмодановка», «Культура на станции Инсар» и другие написаны по поводу отдельных случаев на железной дороге: грязь и мусор на вокзале, пьяный киномеханик в железнодорожном передвижном кино. В целом же поэт вскрывал существенные недостатки в работе железной дороги и боролся против бюрократов и разгильдяев, за нового советского работника транспорта, за культуру, за социалистическое отношение к труду.

Исаковский в своих стихах 30-х годов проявил умение смотреть с государственной точки зрения на те недостатки, к критике которых он обращался. О чем бы ни писал поэт, всегда изображаемые отрицательные факты оценивались в его стихах как чужеродное для советской действительности явление, как паразитический нарост на здоровом и сильном теле советского общества. Бичуя недостатки, он утверждал веру в победу над пережитками прошлого. Эта вера дала поэту возможность, ра-

²⁴ Там же, стр. 35.

²⁵ Там же, стр. 15.

зоблачая в стихотворении «С подлинным верно» бюрократа. показать при этом, что таким «руководителям» нет места в советских организациях. В своем стихотворении Исаковский изобразил бюрократа уже расплачивающимся за свою «деятельность». Всё стихотворение исполнено уверенности в силе народа и советского строя.

Откликаясь на волнующие вопросы жизни, верно освещая их, газетные стихи Исаковского имели в свое время агитационное значение в борьбе против всяческих пережитков, мешающих советским людям строить социализм. Однако, сыграв несомненную агитационную роль, эти сатирические стихи не пережили своего времени. Не случайно в последующие издания своих произведений Исаковский не включал стихов из книги «Вдоль да по дороге, вдоль да по Казанке». Только один раз в сборнике, изданном в 1935 г., были опубликованы отдельные стихи из этой книги. Но при этом автор преследовал совершенно определенную цель: «По возможности полнее представить свое творчество в настоящем сборнике».²⁶

Причиной недолговечности этих произведений явилось то, что Исаковский в те годы часто недооценивал свою газетную поэтическую работу. Позже, вспоминая об этом, он писал: «Однако, думал я, газета, как говорят, живет один день. И стихи довольно часто в ней печатаются такие, которые, предположим, сегодня интересно прочесть, а завтра они уже забываются и никого не могут интересовать».²⁷ Отсюда недоработанность стихов, рядом с поэтическими находками бледные, бессодержательные строки. Несмотря на актуальность тематики, умение подмечать в действительности типическое, сатирические образы его газетных стихов не стали большими обобщениями.

Воздействие опыта работы Исаковского в сатирическом жанре на лирику поэта может быть предметом специального исследования. Однако и на основе изложенного можно заметить, что сатирические выступления сыграли несомненную роль в развитии художественного мастерства Исаковского.

Сатира, требующая особенной яркости и остроты языка, живости и эмоциональности интонаций, обязывала Исаковского к расширению художественных приемов и форм, обогащению языка. В 30-е годы он много работал в жанре коротеньких. 6—8 строчных стихотворений — эпиграмм (цикл «Комментарии

²⁶ М. Исаковский. Стихи. Запгиз, Смоленск, 1935, стр. 7.

²⁷ М. Исаковский. Поэт в газете. — «Литературная газета», 1951, № 53, 6 мая.

не излишни», сборник «Вдоль да по дороге, вдоль да по Казанке»). Эта работа несомненно приучала поэта, с одной стороны, к исключительной лаконичности языка, а отсюда к точности слова, с другой — к умению находить интересный, запоминающийся поэтический образ, при помощи которого можно было бы ярче всего и острее всего в нескольких словах сатирически передать смысл события, явления. Большинство сатирических стихов Исаковского написано в форме монолога — непосредственного рассказа от лица очевидца, участника события («Как из Пензы ехать в Сызрань», «Событие на станции Самаевка», «Чудесное превращение» и др.). Часто в стихотворение вводится диалог («Разговор на станции Чемодановка»). Это заставляло поэта широко привлекать выражения и интонации живой разговорной речи. Известно, как часто звучат в зрелой лирике Исаковского интонации живого разговора.

Работа в сатирическом жанре способствовала обогащению поэтического языка словами, оборотами речи, шутками, островами, каламбурами, присущими яркой и остроумной народной речи. «Не остыли страсти», «пошла потеха», «пропадай моя телега», «допишутся до ручки» (о бюрократах) — эти и многие другие меткие выражения народного разговорного языка придают поэзии М. Исаковского выразительность и простоту.

Хотя к 30-м годам Исаковский окончательно избрал для себя путь поэта-лирика, он и позже не раз обращался к сатире, когда время требовало живого, оперативного отклика на злобу дня. Так, например, в годы Великой Отечественной войны, когда Исаковский жил в г. Чистополе²⁸ (с 1941 по июнь 1943 года), он участвовал в выпуске организованных по инициативе местного ГК ВКП(б) «Окон Роста». Поэт делал стихотворные подписи к карикатурам художника В. Д. Авдеева. Так родилось, например, проникнутое сатирическим духом стихотворение «Поросята». В чистопольской газете «Прикамская коммуна» печатались стихотворные фельетоны Исаковского, направленные и против фашистских захватчиков («Все хорошо...» — «Прикамская коммуна», 1942, № 1, 1 января) и против тех, кто недобросовестным отношением к своим трудовым обязанностям играл на руку врагу («Тяжелая болезнь» — «Прикамская коммуна», 1942, № 30, 12 апреля; «Птичка божия» — «Прикамская коммуна», 1942, № 34, 16 апреля, и др.).



²⁸ В. А. Климентовский. Русские писатели в Татарской АССР. Казань, Татгосиздат, 1951, стр. 119—124.

А. И. ПАВЛОВСКИЙ

ЗАМЕТКИ О СОВРЕМЕННОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Для развития советской сатиры большое значение имеет усвоение лучших сатирических традиций прошлого. Наследие Гоголя и Щедрина — замечательнейшая сокровищница богатейшего сатирического опыта. Советские мастера сатиры и писатели, впервые обращающиеся к этому острому и нужному нам роду литературы, не могут пройти мимо важнейших идейных и художественных завоеваний русского классического искусства в этой области.

Нельзя сказать, чтобы советские сатирики недостаточно обращались в своем творчестве к достижениям классической сатиры. Можно привести немало примеров удачного, подлинно-творческого усвоения традиций великих сатириков прошлого.

Однако советская сатира последних лет дает, к сожалению, немало фактов и другого рода. Отдельные сатирики нетворчески, механически переносят в свои произведения гоголевские и щедринские комические приемы, ситуации и положения. К наследию Гоголя и Щедрина подчас относятся как к своеобразной кладовой, откуда в случае надобности можно брать напрокат тот или иной сатирический реквизит. Сознательно, а чаще, по-видимому, бессознательно здесь проявляется, по нашему мнению, взгляд на смех, как на что-то, не изменяющееся по существу, одинаковое для всех времен. Подобному заблуждению способствует и общая неразработанность нашей теории сатиры. Литературоведы, касающиеся вопросов теории сатиры, как правило, в основном останавливаются на характеристике чересчур общих признаков сатирического, не вскрывают идейно-художественных особенностей сатиры отдельных исторических периодов. Этим отчасти и объясняется живучесть взгляда, будто существует «смех вообще» и «сатирические

приемы вообще» и что, таким образом, комический или сатирический прием, созданный Гоголем или Щедриным, можно с успехом перенести в современное произведение.

Вот один из поучительных в этом отношении примеров. В № 4 журнала «Новый мир» за 1954 год был опубликован рассказ «Соседи» талантливого сатирика Г. Троепольского, автора сочувственно встреченной читателем книги сатирических рассказов «Прохор Семнацатый и другие». Г. Троепольский, как это сразу же видно, учится сатирическому мастерству у Гоголя. В цикле рассказов «Прохор Семнацатый и другие» он творчески использует некоторые стороны гоголевской поэтики. Что же касается рассказа «Соседи», то приходится констатировать, что чувство меры изменило автору рассказа, гоголевские приемы выглядят в нем нарочитыми, самодовлеющими, превратились в литературное кокетство.

В «Соседях» много талантливого, свежего, глубоко идея рассказа, разоблачающего частнособственнические замашки некоторых колхозников, заставляющего задуматься над вопросом о сочетании личного и общественного в колхозе.

Содержание рассказа сводится к тому, как два соседа-приятеля, Макар Лучков, прозванный Макаром Горчицей, и Павел Ефимович Птахин, наделенный прозвищем Помидор, поссорились. Ссора произошла по весьма серьезной и принципиальной причине. Дело в том, что колхоз, в котором оба они работают, один из самых отсталых в районе. Колхозники получают на трудодень всего по сорок копеек, и дела идут все хуже и хуже. Часть колхозников, видя такой упадок, стали больше налегать на собственные приусадебные участки, полагая, что свое хозяйство — «дело надежное», что сначала нужно «справить» свое, а потом уж — «по силе возможности»¹ — общественное. Такой философии придерживается в рассказе Пашка Помидор. Макар Горчица, наоборот, считает, что «без настоящего колхоза нам — труба», что лишь зажиточный колхоз может принести в дом настоящее счастье и достаток. Частнособственнические замашки Помидора возмущают его до глубины души, тем более, что этот ревнитель «надежного личного хозяйства» даже постановление ЦК о снижении сельскохозяйственного налога воспринял весьма своеобразно — как возможность целиком уйти в заботы о своем приусадебном участке, поскольку, говорит он, «не разорваться же мне надвое — и там (т. е. в колхозе, — А. П.) и тут».²

¹ «Новый мир», 1954, № 4, стр. 83, 92.

² Там же, стр. 95.

Как видим, это реальный, жизненный и поучительный конфликт. Рассказ читается с большим интересом. В нем немало сильных комических мест, перемежающихся со сценами серьезными и даже драматическими. Но как навязчивый мотив преследует читателя намеренно подчеркнутая автором ассоциация с гоголевской «Повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Два гоголевских Ивана с их нелепой ссорой из-за слова «гусак», ссорой, которая так хорошо обнажала всю их нелепость и никчемность, — эти два Ивана все время маячат за спинами героев рассказа Г. Троепольского. Начинается с портрета: «И лицом они разные. Макар Петрович усов не носит. Нос у него длинный, глаза чистые, светлые, прямодушные, а брови волосатые. Так что, если вы его встретите в первый раз, то из-за своих бровей он покажется суровым; а взгляните ему в глаза получше — и вы сразу скажете: „Чистая душа-человек“. И по обуви его можно приметить: на нем всегда сапоги сорок пятого номера, потому что ни в валенках, ни в ботинках в конюшне или в ночном работать не будешь. Росту он высокого, чуть сутуловатый и весь какой-то костистый, — сразу видно, что кость у него прочная, выносили; на такую кость черт знает что можно навалить — выдержит...»

«Павел же Ефимович, наоборот, усы... носит по-украински, а бороду бреет; глаза у него остренькие, серые, хитроватые, брови жиденькие; лицо круглое, красное, можно сказать, сдобное»³ и т. д.

Все это, естественно, воспринимается как копия гоголевского приема. Тем более, что этот прием проводится по всему рассказу. «Теперь о хозяйстве, — читаем дальше. — Главное, конечно, — корова. Корова была и у того, и у другого. Но это очень и очень разные животные».⁴ И затем даются «портреты» коров, которые оказываются действительно очень разными.

У Гоголя подробное, «эпическое» описание разницы во внешности, манерах и привычках Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, серьезное и даже возвышенное повествование о ссоре из-за слова «гусак» и т. д. хорошо показывает пустоту и мелочность их жизни. Подробное описание шаровар Ивана Ивановича дано именно потому, что больше о нем ведь нечего было рассказать. Какие еще могли быть между ними серьезные «мировоззренческие» расхождения? Таким образом, этот комический прием был совершенно оправдан содержанием изображения.

³ «Новый мир», 1954, № 4, стр. 81, 82.

⁴ Там же, стр. 82.

Что же получается у Г. Троепольского? Он берет прием сам по себе и переносит его в свой рассказ. Но эпический склад авторской речи у Троепольского, подробно повествующего о разности «обличьев» своих героев или о различии характеров у их коров, делает в глазах читателя несерьезной, отчасти даже смешной и самую их ссору. А ссора ведь носит серьезный, принципиальный характер. Это не «гусак», а вопрос об отношении к труду.

Тем самым автор затушевывает сущность произведения, и верно увиденный им жизненный конфликт оказывается заслоненным не идущим к делу самодовлеющим комическим приемом.

Мы полагаем, что и недостатки «Раков» С. Михалкова во многом объясняются его нарочитой и непродуманной ориентацией на сюжетную схему «Ревизора». В самом деле, ведь цель «Раков» может быть только одна — разоблачение бюрократизма, ротозейства, воплощенных в образе Лопухова. Сам Ленский — тип мало интересный. Он просто мошенник и в лучшем случае может претендовать лишь на место в фельетоне. И вот по пьесе оказывается, что новоявленный Хлестаков явился причиной падения и разоблачения новоявленного советского «городничего», Лопухова. Конечно, зарвавшийся бюрократ может споткнуться и на соломинке. Но уж тогда надо показать, что он не мог на ней не споткнуться. Иначе — объективно — мы должны даже быть благодарны аферисту Ленскому за то, что он, хотя и не имея того в виду, все же сбросил с места этого замшелого бюрократа Лопухова. Механическое использование сюжетной схемы «Ревизора» сделало пьесу Михалкова расплывчатой, неясной. Если у Гоголя «недоразумение», происшедшее с городничим, имело глубокий идейно-художественный и политический смысл, то у Михалкова недоразумение, происшедшее с Лопуховым, воспринимается как интересный, курьезный, даже правдоподобный, но все же частный случай, ознакомившись с которым, скажешь только: «вот ведь какие бывают на свете забавные случаи!»

Все вышензложенное вовсе не означает, что с освоением сатирических традиций у Г. Троепольского и С. Михалкова дело обстоит совсем плохо. Нет, и у того, и у другого есть немало удачного, творческого в использовании опыта великого сатирика. Но приведенные примеры особо поучительны потому, что и «Раки» и рассказ «Соседи» — талантливые произведения, и их идейно-художественная неполноценность, происшедшая, как нам кажется, вследствие убеждения, что существует «смех вообще» и что поэтому можно использовать любые «приемы»,

кем-то и когда-то употребленные, тем более разительна. Примеров такой несостоятельности можно было бы привести гораздо больше из творчества самых различных писателей, в особенности молодых и менее опытных.

* *

*

В начале статьи указывалось, что в высказываниях отдельных литературоведов проскальзывает мысль о существовании «смеха вообще». Отсутствие в нашей теории сатиры ясности относительно своеобразия сатиры каждого исторического периода, в том числе и советского периода, способствует проявлениям некритического, нетворческого подхода к классическому наследию.

Вот одна из последних сводных теоретических работ по литературе — книга Г. Абрамовича «Введение в литературоведение», изданная Учпедгизом в 1953 году. Автор ее дает общее представление о сатире на примере творчества Ювенала, полагая, очевидно, что знание творческих принципов древнеримского сатирика есть одновременно знание сатирических принципов Горького, Бедного или Ромашова. Нет сомнения, что сатира Ювенала, как и другие образцы мировой классической сатиры, должна быть творчески освоена советскими сатириками. Если бы автор имел в виду именно это, мы не стали бы с ним спорить. Но то, что он считает возможным в современном учебнике раскрывать специфику сатиры преимущественно на творчестве Ювенала, ни словом не обмолвившись об изменяющемся общественно-историческом характере комического, вызывает решительное возражение. Определение сатиры, которое дает Г. Абрамович, основано на делении способов и родов художественного изображения, принятом еще в «Поэтике» Аристотеля. Согласно этому делению, сатира относится к лирическому роду художественного изображения, который основан «на непосредственном выражении поэтом мыслей и чувств, вызванных теми или иными явлениями жизни».⁵ Сатира, говорит в другом месте Г. Абрамович, это «любое литературное произведение, в котором подвергается гневному осмеянию какое-либо общественное явление».⁶ Нет нужды доказывать, насколько неисторичны эти определения. Не говоря уже о том, что нельзя механически использовать положения Аристотеля при рассмо-

⁵ Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. Учпедгиз, М., 1953, стр. 259.

⁶ Там же, стр. 289.

трении явлений современной литературы, необходимо учитывать, что среди многих мыслей, заключенных в «Поэтике», как раз мысль о комическом требует наиболее критического к себе отношения. Ведь именно от Аристотеля идет традиция недооценивать художественные возможности сатиры. В «Поэтике» он делает такое многозначительное замечание: «Поэты более возвышенного направления стали воспроизводить хорошие поступки и поступки хороших людей, а те, кто поглубже — поступки дурных людей; они составляли сперва сатиры, между тем как первые создавали гимны и хвалебные песни».⁷ Впоследствии эта мысль Аристотеля сделалась одной из важнейших сторон в учениях о комическом Канта, Гегеля, Жан-Поля, А. Бергсона вплоть до современных формалистов. На основании мнимой «нехудожественности» сатиры делались неоднократные попытки вообще вывести ее за рамки искусства.

В учебнике Л. Тимофеева «Теория литературы» наряду с интересными замечаниями о природе комического есть рассуждения, которые ведутся в отвлеченном плане и поэтому не дают представления о социальной обусловленности комического. Л. Тимофеев излагает общие принципы комического в искусстве, но взятые сами по себе, в отрыве от произведений, от частных случаев своего проявления, от конкретной эпохи, они неисторичны и вступают в противоречие с фактами истории литературы. Так, например, давая определение юмора и сатиры, Л. Тимофеев пишет: «Автор юмористического образа симпатизирует тому явлению, о котором он говорит, но показывает в то же время его частные недостатки... В том случае, если недостатки явлений уже не дают возможности симпатизировать ему и оценка его должна приобрести более суровый характер, мы наблюдаем усиление отрицательного начала в юмористическом образе, переходим от юмора к сатире».⁸ И далее: «...юмор по существу есть отрицание частного, второстепенного в явлении, а сатира есть отрицание общего, основного».⁹ Эти положения уже подвергались критике:¹⁰ Ведь получается, что галерея образов Чехова — это отрицание частного, второстепенного в тогдашней действительности, а сатира Рабле и Свифта — отрицание основного, главного.

В определении сатиры, которое мы находим в книге Я. Эльсберга «Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира»,

⁷ Аристотель. Поэтика. «Academia», Л., 1927, стр. 44.

⁸ Л. Тимофеев. Теория литературы. Учпедгиз, М., 1948, стр. 84—85.

⁹ Там же, стр. 85.

¹⁰ См. статью П. Выходцева и Л. Ершова. «Смелее разрабатывать теорию советской сатиры» («Звезда», 1953, № 2, стр. 152).

также заметна недооценка исторически конкретных определений категории комического. Говоря о специфике сатиры, Я. Эльсберг высказывает мысль, что вопрос об отнесении произведения к сатирическому виду решает его основная черта — пафос произведения. «Пафос сатиры, — пишет он, — заключается в заострении вопроса о старом, гниющем, омертвевшем, об его остатках в общественной жизни, в глубокой вере в победу над старым».¹¹ Это определение явно недостаточно не только потому, что в нем не названы специфические художественные средства сатиры, но и потому, что само понятие «старого» носит какой-то уж очень неисторический характер. Неужели сатира всегда обязательно обличает старое, омертвевшее? А как быть с сатирой Свифта, в которой обличаются новые, буржуазные отношения, или с соответствующими «антибуржуазными» страницами Салтыкова-Щедрина? И как быть с реакционной сатирой?

Словом, примеров подобного неизжитого представления, будто существуют некие «общие принципы смеха вообще», можно привести много.

Отвлечение от социальной почвы, на которой выросла та или иная сатира, игнорирование исторического характера смешного неизбежно приводит к неисторическим построениям, отдающим схоластикой.

Говоря о комическом в искусстве, К. Маркс объяснял его развитие, исходя из конкретных общественно-исторических условий.¹² Не существует смешного вообще. Каждая эпоха рождает свой смех.

Вот почему невозможно прямое, механическое перенесение ранее созданных комических приемов в произведения, возникшие в другое время и выражающие иные общественно-исторические конфликты.

Смех определенной эпохи следует объяснять только исходя из конкретных общественно-исторических особенностей породившего его времени.

Главным пороком идеалистических теорий комического, появившихся в XVIII—XX веках, было убеждение в неизменяемости смеха, одинаковости его природы во все периоды развития человечества. Такое представление о смехе, разумеется, не позволяет правильно решить эту проблему. Характерно, что

¹¹ Я. Эльсберг. Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира. «Советский писатель», М., 1954, стр. 63.

¹² См., например, работу К. Маркса «К критике гегелевской философии права» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1. 1928, стр. 402—403).

трудности, с которыми неизбежно сталкивались представители идеалистической эстетики, оказывались подчас настолько непреодолимыми, что приводили даже к созданию теории о непознаваемости смеха. Создатель этой последней, автор книг «Смех», «Смех в жизни и на сцене», французский философ А. Бергсон писал: «Величайшие мыслители со времен Аристотеля брались за разрешение этой небольшой задачи, которая, однако, противостоит усилиям ума, не хочет даваться в руки, ускользает и снова встает в виде дерзкого вызова, брошенного философской мысли».¹³

Теория Бергсона, завершившаяся выводом о невозможности познать природу смеха, является ярким доказательством бессилия идеализма. Она вместе с тем характерна и в другом отношении: представление о существовании «смеха вообще» оказывается тесно связанным с пропагандой асоциальности комического, которое сводится лишь к определенной сумме установившихся комических образов и ситуаций.

Комические герои, по мнению А. Бергсона, — это «беспомощно-смешные» марионетки, не понимающие ни себя, ни окружающего мира и движимые не правдой характеров, которых у них нет, а исключительно силой автоматического сцепления раз навсегда установившихся, условных и традиционных комических приемов, ситуаций и положений. Комическое искусство представляет собой ту особенную, специфическую сферу, где нереальные герои действуют в нереальной обстановке, где действие основывается на отступлениях от общепринятых форм жизни, где эффект заключается в перестановке «ярлыков-названий», в механической путанице вещей.

Характерно, что в теории А. Бергсона совсем не оказалось места сатире.

В самом деле, какая может быть речь о гневe, об осмеянии и бичевании общественных пороков, если человек беспомощно-смешон, если «смех несовместим с душевным волнением»? ¹⁴ И если, наконец, вообще «удовольствие смеха не есть удовольствие эстетическое»? ¹⁵ Таким образом, сатира оказалась не только за пределами комического, но и за пределами эстетики.

В России последователем А. Бергсона был Волькенштейн, автор книги «Драматургия».

Характерно, что Волькенштейн противопоставлял комическое сатире. Не видя комического начала в сатире, он тоже

¹³ А. Бергсон. Смех в жизни и на сцене. Изд. «Век», СПб., 1900; стр. 5.

¹⁴ Там же, стр. 128.

¹⁵ Там же, стр. 125.

пытался, подобно А. Бергсону, изгнать ее из области эстетики. Он ограничил задачи комического искусства изображением смешных, чудаковатых людей, интересных лишь своей эксцентричностью.¹⁶

В рассуждениях о русской классической сатире Волькенштейн выступал как противник наступательного, бичующего реалистического искусства. Он высокомерно оценивал бессмертную комедию «Ревизор» как неприличный фарс, испорченный ориентацией на «общественность».

Ни Бергсон, ни Волькенштейн не видели того очевидного факта, что силу комическому искусству дает именно общественное содержание, острое и решительное раскрытие социальных противоречий.

Великие русские революционные демократы Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин в свое время вели борьбу с идеалистическими представлениями о комическом и сатире. В качестве главного условия подлинно комического они выдвигали понятие социального конфликта, противоречия между должным и существующим.

Белинский писал, что душой комедии, ее пафосом являются жизненные столкновения, противоречия, конфликты. Великую заслугу авторов «Горя от ума» и «Ревизора» он видел в постановке острых социальных вопросов современности. Одним из критериев художественности сатиры он считал ее «верность натуре», а степень ее развития ставил в прямую зависимость от степени развития общества. «Сатира страстная, грозная, бешеная, вооруженная свитым из змей бичом, сатира в образе Немезиды, бросающей молнии из очей, с пеною у рта, такая сатира, — писал Белинский, — возможна только... у народа... который еще полн свежих сил жизни, но уже сознал причины, которые удерживают его стремление на пути дальнейшего развития».¹⁷

Утверждая общественный характер комедии, великий русский писатель Н. В. Гоголь говорил: «Наши комики двинулись общественною причиною, а не собственною, восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы собственным своим телом: огнем негодования лирического зажглась беспощадная сила их насмешки».¹⁸

¹⁶ В. Волькенштейн. Драматургия. «Федерация», М., 1929, стр. 139—142.

¹⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 619—620.

¹⁸ Гоголь и театр. «Искусство», М., 1952, стр. 390.

Мысль Гоголя о том, что в основе комедии лежит «общественная причина», следует относить, конечно, не только к комедии как таковой; ее возможно толковать и в более широком плане — как взгляд его на комическое и на искусство вообще. Мысль об общественно-исторической обусловленности произведений искусства была одной из замечательных догадок Гоголя.

Своеобразие сатирических произведений, свойственных им «приемов», «ситуаций», «положений», «сюжетов» тесно связано и с особенностями мировоззрения автора и с особенностями того жизненного материала, который послужил предметом сатирического осмысления.

* *
*

Выше уже было упомянуто, что в книге Г. Троепольского «Прохор Семнадцатый и другие» заметно стремление автора учиться у Гоголя. В ряде рассказов автор удачно использует гоголевскую поэтику комического. Остановимся кратко на некоторых рассказах.

Цикл открывается образом Болтушка («Никишка Болтушок»). «По книгам Пяткин, а по уличному Болтушок», этот герой, во многом новый в литературе, выражает у Г. Троепольского глубокую мысль о «круговой поруке» бюрократизма.

Никишка Болтушок — человек неумный и по-пустому шумливый; он любит произносить громкие лозунги, красивые, но бессодержательные фразы, не чужд демагогии и полон почтительного уважения к любой директиве, указанию, инструкции или, как он говорит, «бумаге». Комическая суть этого образа и вместе с тем его серьезное значение заключается в том, что, во-первых, он смешно преувеличивает, доводя до абсурда, характерные черты «настоящего» или, вернее говоря, «вышестоящего» бюрократизма. В нем можно обнаружить немало родственного с образами Лопухова («Раки» С. Михалкова), Карпо Карповича («Не называя фамилий» Минко), Калиберова («Камни в печени» А. Макаёнка). Только то, что у последних выражается как правило замаскированно и глухо, у Болтушка, вследствие его простоватости и неграмотности, выходит громко и откровенно. Болтушок — одна из разновидностей многоликого племени бюрократов, причем при всей своей кажущейся безвредности разновидность эта, как показывает Г. Троепольский, является все же необходимым звеном бюрократической «круговой поруки». Без подобных «рядовых» бюрократов, людей казенных и бумажных, существование «вышестоящего» бюрократизма было бы сильно затруднено.

Рассказ «Никишка Болтушок» начинается с разговора между агрономом и сторожем Евсеичем о новых предписаниях, полученных из министерства. Агроном жалуется Евсеичу, что «иную неделю света белого не взвидишь, а не то чтобы поле. Сводки, сводки, сводки».

«— Бумаги-то, небось сколько, батюшки мои! — восклицает Евсеич.

«— Иная сводка в двести вопросов, на двенадцати листах.

«— Одни вопросы читать — два самовара выпить можно.

«— Раз такую сводку сложили в длину — лист за листом — три метра с чем-то вышло!

«— Три метра! — качает головой Евсеич. — Ай, яй, яй. Холсты, прямо холсты!

«— А сочинители этих холстов, — продолжаю я свои жалобы, — ссылаются то на запросы Министерства сельского хозяйства, то института, то от себя еще добавляют. Иначе откуда бы взяться такому вопросу: „Среднее число блох на десяти смежных растениях капусты, взятых подряд и без выбора“? Хорошо хоть, что в примечании говорится: „В целях упрощения на каждом отдельном растении блох считать не следует“. Хоть за это спасибо!.. Только блохи-то, они прыгают: сосчитай-ка!»

Евсеич замечает, что этих составителей следовало бы кнутом.

Но Никита Болтушок придерживается другого мнения. Стоило ему услышать неуважительные разговоры о сводке, как он сказал:

«— Нездоровые в политической плоскости разговоры... Сводка есть сводка, и форма есть форма. Никто не позволит, чтобы над установкой высших организаций...»¹⁹

Откуда берутся люди, подобные Болтушку? Очевидно, что и указанных «товарищей из министерства» и Болтушка рождает одно — отрыв от народной жизни, от труда. Это паразиты сознательно или бессознательно поддерживающие друг друга.

Никто до Г. Троепольского не ставил этого вопроса с такой резкостью, художественной убедительностью и подлинным сатирическим блеском.

Болтушки с их пустословной демагогией дают возможность произрастать таким сорным травам, как Гришка Хват, изображенный во втором рассказе цикла.

Сатирические образы в рассказах Г. Троепольского расположены в продуманной последовательности. Знакомясь с обра-

¹⁹ Г. Троепольский. Прохор Семнадцатый и другие. Записки агронома. «Молодая гвардия», 1955, стр. 4, 8.

зами бюрократов и помпадуров разных мастей и рангов, переходя от Болтушка, Гришки Хвата и Прохора Семнадцатого к их «философу» и «теоретику» товарищу Недошлепкину, начинаешь понимать, что в цикле рассказов разворачивается своеобразная галерея «мертвых душ». В отличие от рассказа «Соседи» ассоциация с гоголевским произведением возникает тут не сразу, она не кажется навязчивой и удачно подкрепляет авторские мысли.

В самом деле — разве Гришка Хват не является следующей стадией бюрократизма и приспособленчества по сравнению с его, так сказать, простейшей формой — Болтушкой? С Болтушкой его сближает главное — он тоже держится за «бумагу». Но в отличие от Болтушка, любящего «бумагу» ради самой «бумаги», бескорыстно и платонически, Гришка Хват видит в ней полезное для жизни практическое средство. Поэтому Хвата разоблачить уже трудней. Если Болтушок весь на виду и настолько увлечен своей болтовней, что даже не выполнил минимума и потому сам себя поставил на грани исключения из колхоза, если его сущность всем ясна, то Гришка Хват, исходя из «бумажек», предусмотрительно выполняет тот необходимый минимум, который надлежит выполнять колхознику, чтобы он оставался колхозником (не больше!) и тщательно себя замаскировывает. Председатель колхоза Петр Кузьмич говорит о нем: «... минимум выработал: все в порядке, все законно..., работает шатай валяй, а живет — сыр в масле. Все понятно, но... с какой стороны его взять? Вот вопрос».²⁰ Какой-нибудь Лопухов, возможно, даже признал бы его примерным колхозником. При малейшей опасности этот «человек-минимум» вооружается статьями и параграфами. «Евсейча слушаете! — кричит он, когда Евсейча стал его критиковать. — Клеветой руководиться негоже, не по-советски. Сто шестьдесят первая статья на это имеется, можно написать — люди грамотные и ходы знаем, куда подать и к кому обратиться».²¹

Подобные люди, пытающиеся по старой привычке обращаться с законом по принципу «закон, что дышло, куда повернешь, туда и вышло», грамотные настолько и затем, чтобы уметь написать жалобу, очень умело приспособливаются к новым условиям существования. В своей мимикрии они достигают виртуозности и внешне у них действительно «все в порядке». Когда их все же выводят на чистую воду, то они, вроде Гришки Хвата, становятся наглыми и циничными (конечно,

²⁰ Г. Троепольский. Прохор Семнадцатый и другие. Записки агронома, стр. 26.

²¹ Там же, стр. 28—29.

если уверены в возможности уйти от наказания). Когда Гришку Хвата председатель колхоза, агроном и Евсеич прижали к стене дружным перекрестным допросом, он говорит: «Люцерну не докажете, тележку не докажете, не пойманный — не вор. Купил — и все! Докажите».²²

Колхозники называют Хвата «болячкой». Хваты и впрямь «болячки» на здоровом теле, которые нужно выжигать и вытравлять из жизни. Г. Троепольский прав, говоря, что это не столь легкое дело.

В последующих рассказах сатирик показывает, какие еще формы принимает подмеченная им болезнь. Вот одна из наиболее колоритных фигур, созданных Г. Троепольским в этом цикле рассказов — Прохор Семнадцатый. В отличие от Болтушка и Гришки Хвата он не рядовой колхозник, а «работник районного масштаба». Прохором Семнадцатым, королем жестянщиков его прозвали за властолюбие, любовь к помпезности, а также еще и потому, что он оказался семнадцатым по счету руководителем артели жестянщиков. Наиболее характерная его черта — некая неуловимость внешнего и внутреннего облика. Он вроде Чичикова — «не брюнет, не блондин, но, однако, и не полный шатен».²³ Индивидуального своеобразия — никакого, даже одевается с подражанием «работникам районного масштаба»: темная суконная гимнастерка, широкий, желтый, кожаный пояс, ярко начищенные хромовые сапоги и синие галифе. Характер у него не твердый и не мягкий. Он обходится десятком каучуковых фраз, заимствованных им у товарища Недошлепкина. Главная формула его поведения гласит: «вперед не забегай, сзади не отставай и в середине не толпись». На жизнь он смотрит потребительски. Словом, это тоже «болячка», паразит, но посильнее и покрупнее, чем маломасштабный Гришка Хват.

Всю эту галерею отрицательных образов великолепно увенчивает фигура Недошлепкина — мыслителя, теоретика и организатора болтушков, хватов, королей-помпадуров и прочих «знатоков закона». Ведь именно Недошлепкин создал ту районную, удобную систему руководства, которую позаимствовал у него Прохор Палыч, именно он сформулировал ту жизненную «философию» приспособленчества, которую исповедуют, каждый на свой манер, предшествующие герои.

Из рассказов цикла «Прохор Семнадцатый и другие» видно вместе с тем, что Недошлепкин не является последним среди

²² Г. Троепольский. Прохор Семнадцатый и другие. Записки агронома, стр. 35.

²³ Там же, стр. 64.

«болячек» и «бородавок», мешающих нормальному развитию жизни. Ведь очевидно, что и то министерство, и тот институт, из которых присылают трехаршинные «холсты сводок», не свободны от своих болтушков, хватов и помпадуров министерского и институтского масштабов. Г. Троепольский не раскрывает нам образов этих последних, но такова обобщающая сила его галереи районных «мертвых душ», что читатель легко делает верные выводы.

Таким образом, учеба у Гоголя в этом цикле рассказов, как видим, не лежит на поверхности. Своеобразная галерея «мертвых душ», выведенная писателем не без воздействия гоголевской поэмы, не является нарочитым сатирическим приемом, а хорошо раскрывает идею произведения. Даже портрет Самоварова («не блондин, не брюнет»), выдержанный в неприкрытых гоголевских тонах, не вредит в данном случае художественности образа, так как ассоциация со знакомым литературным героем здесь совершенно уместна, она дает лишь добавочный штрих, обнажая хамелеонскую, приспособленческую сущность Самоварова.

2

В современном литературоведении наряду с фактами неисторического подхода к сатире ощущается также влияние тех теорий комического, которые отводили сатире подчиненное место в искусстве, считали ее неполноценной в художественном отношении.²⁴

Разумеется, прямых выпадов против художественности сатиры сейчас нет. Здесь вернее было бы говорить о силе пережиточных мнений, продолжающих существовать по причине неразработанности современной теории сатиры.

Одним из таких наиболее живучих мнений является мысль о художественной ограниченности сатиры. Оно настолько

²⁴ В прошлом наиболее полно эту точку зрения выразил Гегель. Он смотрел на сатиру как на одну из форм движения Идей. Идея, — писал Гегель, — в определенный период «ощущает беспокойство», мечется в поисках соответствующей себе материи и, не находя ее, выражает свою неудовлетворенность в форме сатиры. Сатира, таким образом, предшествует собственно искусству и так как ей приходится постоянно «угрюмо цепляться за разногласия» мира, то она «не наслаждается собою в свободной, нестесненной красоте представления», «не источает наслаждения», следовательно, она непозитична, т. е. нехудожественна. Верное наблюдение Гегеля, что сатира смещает реальные пропорции, привело его, однако, к неправильному выводу, что она вообще извращает «всякую предметность» и реальность при помощи «остроумия и игры субъективного взгляда на мир». (Гегель. Сочинения, т. XIII, Гос. соц.-эк. изд., М., 1940, стр. 84).

устойчиво, что неожиданно проявляется даже в работах тех авторов, которые вовсе не придерживаются подобной точки зрения.

Трудно упрекнуть, например, Я. Эльсберга в непонимании природы сатиры. В своей книге о Щедрина, а также в работе «Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира» он во многом правильно и глубоко рассматривает различные стороны сатирического искусства. Тем более удивительно, что в статье «Отрицательное и положительное в сатире» он неожиданно высказывает мысль о художественной ограниченности сатирического искусства. «В такой классической сатирической комедии, как „Горе от ума“, — пишет он, — создан замечательный образ передового человека своего времени. Грибоедов глубоко передал духовную силу Чацкого, обаяние его ума. Но можно думать, что в произведении, не принадлежащем к сатирическому жанру, образ передового человека, декабриста... был бы обрисован многостороннее, мы увидели бы его в кругу идейно близких людей, гораздо яснее должны были бы выступать его положительные устремления; в таком произведении могла бы произойти встреча с женщиной, действительно его достойной, одной из тех героических русских женщин, которые впоследствии пошли за своими мужьями в Сибирь».²⁵ Словом, можно подумать, что Грибоедов напрасно написал свою пьесу в форме сатирической комедии. Напиши он не сатиру, и в характере главного героя многое было бы «гораздо яснее», и был бы этот характер «обрисован многостороннее» и т. п.

Спрашивается, что именно должно быть в Чацком «гораздо яснее», зачем нужны в пьесе несколько Чацких вместо одного, чем плоха Софья, когда она совершенно на месте?²⁶

Подобные утверждения не способствуют правильному пониманию художественных возможностей сатиры. В них таится скрытая мысль, что сатира ограничивает всестороннюю обрисовку характеров, что она по своей природе риторична и схематична.

Но если у Эльсберга эта формулировка является случайной, то в высказываниях А. Слонимского мысль о художественной ограниченности сатиры выражена четко и определенно. В статье,

²⁵ «Искусство кино», 1953, № 7, стр. 64 (Курсив мой, — А. П.).

²⁶ Отсутствие в пьесе Грибоедова «идейно близких» к Чацкому людей и некоторая неясность его «положительных устремлений» вообще не может быть объяснена «жанром» произведения, ибо дело здесь, конечно, не в жанре, а в тех особенностях русского общественного и литературного развития первой трети XIX века, которые и определили некоторые характерные черты положительного героя своего времени.

посвященной столетию со дня смерти Гоголя, исследователь утверждал, что сатирические герои великого писателя психологически упрощены, однолинейны, лишены богатства внутренних душевных движений и что Гоголь восполняет все эти особенности своих образов «яркой характерностью движений внешних».²⁷

На самом деле сатирический образ, конечно, не упрощает и не искажает²⁸ действительности. Ценность сатирического образа, как говорил Белинский, заключается в «верности натуре», т. е. в верности той черте жизни, которую он в гипертрофированном виде демонстрирует перед глазами изумленного зрителя. Белинский писал, что гоголевские оригиналы «смешны не по его *Гоголя* прихоти, поэт строго верен в них действительности».²⁹

Истинный, глубокий комизм отражает противоречия самой жизни, противоречия тех жизненных, действительных, а не выдуманных ситуаций, в которых наиболее ярко и неповторимо оригинально выразилось разрушение отжившей формы жизни.

Сатирический образ имеет свои особенности. Часто он строится по принципу преувеличенности и заостренности какой-либо одной черты. Нередко, однако, такой преувеличенности и заостренности не наблюдается: сатирический образ дается психологически развернутым. Было бы неверно полагать, что только резкая преувеличенность и заостренность главной черты есть неременный признак сатирического образа.

Использование тех или иных сатирических художественных средств в создании сатирического образа зависит от задачи и от объекта изображения. Сторонники мнения о художественной неполноценности сатиры и о возможности сугубого авторского произвола в ней не учитывают того, что реалистическая сатира создается по общим законам строгого реализма и что нельзя нарушать эти законы. К сожалению, в художественной практике некоторых современных сатириков допускается тот произвол, который можно охарактеризовать словами: «в сатире все можно». Однако образы классической сатиры показывают, что различные оттенки их вызваны особенностями жизненного материала и авторского задания.

²⁷ «Октябрь», 1952, № 3, стр. 137.

²⁸ В давней своей работе А. Слонимский прямо говорил об искажении жизни в сатирическом образе (см. «Техника комического у Гоголя». Пгр., 1923, стр. 32).

²⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 567.

Возьмем два образа — Чичикова и Плюшкина. Первый из них психологически развернут, второй — карикатурно заострен.

В Чичикове гениально схвачены и выставлены на всенародное обозрение черты хищника-приобретателя. Он энергичен, бодр, жизнерадостен, вращается в различных сферах, искренно и бесконечно любя только одну — сферу мошенничества.

Такой социальный тип был для России первой половины XIX века новым и не совсем ясным. При изображении подобного характера важно было многое объяснить тогдашнему читателю, который хорошо знал Фамусовых, Скалозубов, Скотининых, даже Плюшкиных — всех этих неперенных «героев» феодально-крепостнической России, но который плохо знал Чичиковых, так как Чичиковы были явлением уже другой, буржуазной России. Для того чтобы показать этот характер все-сторонне, чтобы вскрыть вопиющее, трагикомическое противоречие между внешней культурностью, припомаженностью, человекоподобием Павла Ивановича Чичикова и его хищнической натурой стяжателя, необходимо было отказаться от прямой карикатуры или гротеска с их необходимой прямолинейностью и слишком краткой для данного случая характеристикой. Чичиковщину нужно было, так сказать, поддержать перед глазами читателя, чтобы явление было понято глубоко и все-сторонне. Карикатура здесь была бы даже недостаточно ясной для читателя, она не объяснила бы ему «чичиковщины» во всем ее значении.

Чичиков благообразен, приличен, внешне совершенно порядочен. «Нужно знать, — иронически замечает Гоголь, — что Чичиков был самый благопристойный человек, какой когда-либо существовал в свете... Никогда не позволял он себе в речи неблагопристойного слова и оскорблялся всегда, если в словах других видел отсутствие должного уважения к чину или званию. Читателю, я думаю, приятно будет узнать, что он всякие два дни переменял на себе белье, а летом во время жаров даже и всякой день: всякой сколько-нибудь неприятный запах уже оскорблял его».³⁰

Такого человека действительно нужно было разобрать по косточкам, чтобы показать его хищническую сущность. Вот почему Гоголь и дает психологически развернутый образ, показывая не только самого Чичикова, но и среду, в которой произрос этот буржуазный феномен, и даже сообщая историю его развития (детские и юношеские годы героя).

³⁰ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 233, 234.

Несколько иная сатирическая природа у Плюшкина. Есть вещи, которые достаточно назвать их собственным именем, чтобы все было предельно ясно и вызывало отвращение. Есть явления, которые не нужно объяснять, они говорят сами за себя и подчас гораздо красноречивее, чем подробнейший комментарий. Даже Чичикову, который на своем мошенническом веку повидал немало всевозможных человеческих аномалий, кажется, что «такого он еще не видывал». В отличие от всегда чистого, надушенного Чичикова Плюшкин был одет так, что если бы «добросердный» Павел Иванович встретил его где-нибудь у церковных дверей, то не удержался бы, чтобы не подать ему гроша. «Но пред ним стоял не нищий, пред ним стоял помещик. У этого помещика была тысяча с лишком душ, и попробовал бы кто найти у кого другого столько хлеба, — зерном, мукою и просто в кладях, у кого бы кладовые, амбары и сушилы загромождены были таким множеством холстов, сукон, овчин» и т. д.³¹ Нужны ли здесь какие пояснения? Не объясняет ли Плюшкин одним своим внешним видом то, на что в данном случае не нужен обширный роман, а достаточно одной главы?

В образе Плюшкина приобретательство отрицает само себя. В нем уже нет и следа чичиковской жизнеспособности, энергичности и хотя бы подобия разумности, — приобретательство сделалось смешным: «...он ходил... каждый день по улицам своей деревни, заглядывал под мостики, под перекладыны, и всё, что ни попадалось ему: старая подошва, бабья тряпка, железный гвоздь, глиняный черепок, — всё ташил к себе и складывал в ту кучу, которую Чичиков заметил в углу комнаты».³² В Плюшкине исчезло даже человекоподобие, никакой маскировки в нем нет. Главная, определяющая черта чичиковщины — приобретательство — выражена в этом образе с наимозможнейшей заостренностью.

Между Чичиковым и Плюшкиным располагаются в романе фигуры Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича. Они образуют целую гамму сатирических оттенков.

Автор не случайно расположил их в определенном порядке. Он показывает, что человеческое, которое и в Чичикове-то было лишь маскировкой, с неуклонной постепенностью исчезает в каждом из последующих героев.

Зло как бы прошло в романе через различные образы-фазисы, чтобы выразиться в конце концов в монументальной карикатуре Плюшкина.

³¹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений», т. VI, стр. 116—117.

³² Там же, стр. 117.

Как видим, выбор художественных сатирических средств обусловлен у Гоголя спецификой жизненного материала и авторским замыслом.

Показательно, что художники Кукрыниксы, иллюстрировавшие в 1936—1937 годы «Мертвые души», не поняли, что образы гениального романа созданы Гоголем разными сатирическими приемами. Они придали своим иллюстрациям сплошь гротескный характер и потерпели неудачу. Чичиков — с толстыми круглыми щеками, с маленькими заплывшими глазками, безобразным носом, фатоватый и развязный — показывается художниками обычно в таких неблагопристойных положениях, в которые сам себя он никогда бы не поставил. Впоследствии, в 1951—1952 годах, Кукрыниксы переработали этот неудачный иллюстративный цикл, устранив, в частности, ненужную карикатурность образа Чичикова.³³

Подобная же ошибка была допущена этими художниками и при первом иллюстрировании «Жизни Клима Самгина». Они поняли образ Самгина как почти карикатурный. Горький отрицательно отнесся к этим иллюстрациям. «Он писал, — вспоминают художники, — что мы внесли в иллюстрации больше сатирических моментов, чем нужно, что иллюстрации слишком карикатурны, нужно сделать их более реалистично без сатирической деформации».³⁴ Это было совершенно справедливое требование. Образ Клима Самгина дан Горьким реалистически развернуто, широко, а не карикатурно — кратко.

* *

*

В работе «О возвышенном и комическом» Чернышевский справедливо замечает, что смешное, комическое невозможно без изображения зла так или иначе *терпящим поражение*. Это одна из важных особенностей сатирических произведений.

Заслуга Г. Тропольского состоит не только в том, что он создал свою «районную галерею мертвых душ», но и в том, что он в своих сатирических рассказах сумел раскрыть силу здорового советского коллектива. Образы агронома, председателя колхоза Щурова, ездового Пети, деда Евсеича, прицепщика Терентия Климцова выписаны с неменьшим мастерством, чем отрицательные. Положительные герои ведут успешную борьбу с различными носителями старой морали, именно они

³³ См. диссертацию Г. Л. Демосфеновой: Иллюстрации Кукрыниксы к произведениям русской классической литературы. Академия художеств СССР. М., 1953.

³⁴ «Искусство», 1941, № 3, стр. 73.

составляют главную струю жизни, ее стихию, ее основной ход. Вот почему так язвительно-жизнерадостно звучит смех автора и так солнечно светла атмосфера жизни, в которой болтушки есть не более, как «болячки» и «бородавки».

Сила лучших сатирических произведений объясняется не только тем, что в них показано и высмеяно безобразное, но и тем, что самый смех над безобразным пронизан уверенностью в конечном бессилии, неправомочности его утвердить себя в жизни.

Одним из наиболее существенных недостатков пьесы Л. Зорина «Гости» является то, что хотя автор и внушил отвращение к нарисованной им фигуре перерожденца Петра Кирпичева, все же положительное начало в ней оказалось на редкость слабым и даже «устрешенным» перед лицом вставшего перед ним зла. Фигура Петра рядом с положительными героями выглядит настолько внушительнее и сильнее, что в успешном исходе «борьбы», которую пытается завязать, например, Псковский, можно сильно сомневаться. Неслучайно пьеса по существу не заканчивается победой положительных героев. В самом конце произведения главный защитник Покровского, Трубин, все еще говорит в форме будущего времени: «Мы пойдем с ним к министру, в „Правду“, в Центральный Комитет. Правды добьемся».³⁵ К счастью, оказывается, что ничего добиваться не надо: кто-то все уже сделал, в газете «Правда» опубликована соответствующая статья.

Таким образом, внешне зло наказано. Петр Кирпичев низвергнут. Но он низвергнут не ходом сценического действия, не героями пьесы, удивительно похожими на тусклых либеральных интеллигентов дореволюционного времени, а какой-то внешней силой, не показанной читателю и потому не убедительной для него.

Советская сатира должна давать читателю почувствовать конечную обреченность «попыток безобразного» (Чернышевский) утвердиться в нашей жизни, занять в ней твердую, господствующую позицию.

Цель этих кратких заметок — обратить внимание на те вопросы современного сатирического искусства, которые обычно считаются как бы решенными и вполне ясными, но которые при ближайшем рассмотрении оказываются далеко не свободными от груза различных «пережиточных мнений», ошибок и

³⁵ «Театр», 1954, № 2, стр. 40.

заблуждений. Так, требование, выдвинутое нами в начале статьи (о необходимости рассматривать категорию комического в историческом плане), само по себе вполне ясно и, разумеется, не требует доказательств. Тем не менее у некоторых теоретиков и писателей в понимании комического содержатся еще, как мы видели, пережитки неверных представлений. Определенный вред приносит, например, взгляд на комическое как на категорию неизменяющуюся. Ошибочность подобного взгляда не вызывает сомнений, однако примеры механического использования комедийных приемов Гоголя Г. Троепольским, С. Михалковым и некоторыми другими писателями, а также высказывания отдельных критиков показывают, что этот вопрос требует дополнительного освещения. Не менее важно покончить с недооценкой художественных возможностей сатиры. Этот вопрос сам по себе, казалось бы, также не вызывает сомнений, но и здесь живут еще отголоски старых взглядов, отводивших сатире второстепенное место в искусстве и, в частности, отрицавших за нею способность давать глубокую психологическую характеристику героя.



Т. П. ДЕН

ЗАМЕТКИ О СОВРЕМЕННОЙ БАСНЕ

В настоящее время в СССР выступает около сотни баснописцев. Басни появляются в журналах, альманахах, сборниках, газетах Украины, Крыма, Кавказа, Урала, Дальнего Востока, Средней Азии, Прибалтики и Молдавии.¹ Изданы сборники басен С. Михалкова, Н. Мизина, П. Шадура, В. Брежнева, И. Рослова, В. Москаленко, В. Бахнова и Н. Костюковского, А. Малина, В. Акулина, Б. Тимофеева, А. Флита и др. Современные баснописцы совместными усилиями ищут новых путей развития советской басни.

Часть басен посвящена зарубежному миру, часть — внутренней жизни СССР. Басни, затрагивающие вопросы международной политики, обличают лживость и фарисейство судов над военными преступниками («Бешеный пес» С. Михалкова, «Волк-гуманист» А. Малина), показывают неприглядный облик поджигателей войны («Война и мир» М. Корюна, «Жук из Колорадо», «Лес и Суховей» П. Шадура), рассказывают о взаимоотношениях правительства США и гоминдановцев («Ворона и коршун» А. Малина) и т. д.

Многие басни посвящены такой злободневной теме, как угроза атомной войны («Воинствующая горилла» Шадура).

Басни, посвященные внутренней жизни нашей страны, бичуют недостатки быта и общественной жизни.

И тем не менее, несмотря на многообразие тематики басен, приходится, к сожалению, отметить нередкую повторяемость тем без значительных изменений в фабуле и сюжете в произведениях целого ряда баснописцев. Так, например, тема подхалимства одинаково освещена и С. Михалковым и Е. Чеповецким («Заяц во хмелю», «Заяц на трибуне»). Столь же однообразно

¹ В настоящей работе рассматриваются басни, написанные на русском языке.

изображение неправильного распределения кадров («Гусак в курятнике» В. Москаленко, «Лиса в инкубаторе» Коваленко, «Кукушка-архитектор» и «Медведь на базе» П. Шадура, «Занимайте ваши места» В. Бахнова и Я. Костюковского, «Человек-анкета» В. Владимирова, «Случай в яйцетресте» Е. Чеповецкого); басня Н. Мизина о неодолимости коллектива «Тщеславная капля» сходна с басней А. Малина «Река и капля».

Такая повторяемость тем и сюжетов, а весьма часто и самих образов обусловлена, как нам кажется, неправильным пониманием роли басен в наши дни. Современная басня безусловно служит орудием борьбы с конкретным злом, но это не значит, что поле зрения баснописцев может быть ограничено только кругом вопросов, подвергающихся обсуждению на страницах газет. Многие поэты не ищут самостоятельно новые темы и сюжеты и не работают над углублением темы, подсказанной им общественностью, превращая тем самым свою работу баснописца в простейший отклик на очередную злобу дня.

И Маяковский и Д. Бедный были теснейшим образом связаны с работой газеты, но эту связь они осуществляли творчески. Они обобщали, типизировали изображаемые ими явления, каждый из них умел находить свою тему и свое решение поставленной проблемы. Это обусловило длительную жизнь их сатирических произведений. Современные же баснописцы, откликаясь на то или иное явление, зачастую не ставят перед собою больших художественных задач. Они часто стремятся только к фиксации данного явления, а не к его художественно-образному разоблачению. Вот почему стало возможным почти одновременное появление столь схожих между собой басен, вот почему многие баснописцы еще не обрели своей индивидуальной манеры письма. Весьма примечателен следующий факт: «Литературная газета» от 12 июня 1954 года перепечатала три басни: С. Михалкова «Особое мнение», А. Раскина «Вдоль и поперек», Е. Чеповецкого «Мост». Оказалось, что все они имеют одинаковые темы, сюжеты, сходную систему сатирических ситуаций и почти одни и те же аллегорические образы.

Во всех трех баснях обсуждается проект постройки моста. Слон подымает вопрос о прочности и предлагает сделать бетонный мост. Осел ставит вопрос о «направлении» моста — как его строить: вдоль или поперек? Третий персонаж басни (у Михалкова — Заяц, у Раскина — Лиса, а у Чеповецкого — Белка) требует постройки изящного и легкого моста. Редакция газеты правильно отметила, что «авторы, взяв за основу басни бытовой анекдот, ничем его не обогатили, что привело к поразительному однообразию». Критика не без основания отметила,

что это сходство является результатом натуралистического метода баснописцев. Выхватив из жизни один и тот же факт (бессодержательность какой-то дискуссии), они, не задумываясь над его сущностью и не стремясь к углублению вопроса при помощи художественных средств, использовали для разоблачения зла одни и те же привычные традиционные образы.

Современная басня преимущественно новеллистична, т. е. состоит из маленьких сценок, представляющих столкновение персонажей. Новеллистичны сюжеты в баснях С. Михалкова «Бешеный пес», «Полкан и Шавка», «Заяц во хмелю», «Лиса и Бобер», «Иван Иванович заболел», «Лев и Муха» и другие; в баснях В. Липко — «Безвыходное положение», «Еще о стрекозе», Е. Чповецкого — «Лиса и еж», «Случай в яйцетресте», Н. Мизина — «Шакал-благодетель», Н. Грибачева — «Крот-романист» и многие другие. Эти басни принадлежат к числу тех, которые, по утверждению Белинского, выходят из тесных рамок простейшего иносказания: «...басни Крылова — не просто басни: это повесть, комедия, юмористический очерк, злая сатира, словом, что хотите, только не просто басня».²

Новеллистичная басня обычно состоит из краткого, определяющего ситуацию введения, сценок или рассказа о действии, совершаемом тем или иным персонажем, развязки и авторского комментария, сентенции. Приведем примеры. Живописная картина праздника у Ежа открывает басню С. Михалкова «Заяц во хмелю»:

В день именин, а может быть рожденья,
Был Заяц приглашен к Ежу на угощенье.
В кругу друзей, за шумною беседой,
Вино лилось рекой. Сосед поил соседа.³

Далее следует сценка, рисующая опьянение Зайца. Зайчишка, напившийся до бесчувствия, вначале теряет дар членораздельной речи, затем его охватывает буйный хмель, и он становится не в меру активен: он шумит в лесу и произносит хвастливую речь, изобилующую гиперболами, расточает угрозы по адресу Льва, объявившегося в округе:

«Да я семь шкур с него спущу
И голым в Африку пушу!...»

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, 1955, стр. 573.

³ Сергей Михалков, Сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, 1954, стр. 269. В дальнейшем цитируется это издание.

Грозный окрик Льва отрезвил Зайца. Его просьба о помиловании и дифирамб Льву — кульминация басни:

«Да я... Да вы... Да мы... Позвольте объясниться!
 Помилуйте меня! Я был в гостях сейчас.
 Там лишнего хватил. Но все за Вас!
 За Ваших Львят! За Вашу Львицу! —
 Ну, как тут было не напиться!»

В развязке поэт раскрывает истинную природу как трусливого Зайца, так и Льва, отпустившего на волю хвастунишку. Басня заканчивается следующей авторской сентенцией:

Лев пьяных не терпел, сам в рот не брал хмельного,
 Но обожал... подхалимаж.

Новеллистический сюжет хорошо использован для сатирической типизации Н. Мизиным в басне «Шакал-благодетель», построенной на антитезе двух сатирических образов — Шакала-благодетеля и Ослов. В зачине басни дается предыстория изобретаемого в басне события, характеризуется экономическое положение Ослов:

Они в своих лесах правителями были
 И так дела вели, что еле ноги волочили.⁴

Завязкой служит приглашение Ослов Шакалом-благодетелем в «заокеанское имение». Используя бытовые и психологические детали, поэт удачно раскрывает сущность персонажей. Так, на банкете Шакал угощает травоядных Ослов «тушонкой из конины», заставляя их таким образом пожирать мясо собратьев, т. е. становиться соучастниками убийства.

Внешняя учтивость, которую поэт придает организаторам кровавого пиршества, сатирически подчеркивает их дальнейшее хищническое поведение:

Шакал с изысканной любезностью гостей встречал:
 От задущевности его манер и слов
 Слезой прошибло всех Ослов.

Сарказмом пронизано описание исполненного низкой лести выступления на этом банкете одного из Ослов:

«— Ах, джентльмены! Великодушию не вижу меры,
 Для травоядных всходит солнце новой эры!» —
 Вопил Осел, чей лоб напоминал
 Добротню сваренный металл.

⁴ Н. Мизин. Басни. «Советский писатель», М., 1953, стр. 44. В дальнейшем басни Н. Мизина цитируются по этому изданию.

Кульминацией басни является договор Ослов с Шакалом-благодетелем, намекающий на гнусность предложенных условий:

Их смысл: чтобы друзьями быть,
За дружбу надобно... платить.

Чем платить — современному читателю ясно и без дополнительных разъяснений. Это поставка пушечного мяса, подготовка к войне с миролюбивыми странами. Развязка басни о последствиях договора выразительна, так как обобщает образы кровожадного Шакала-благодетеля и одураченных беспринципных Ослов:

И с той поры в шакализованных лесах
Мечтать забыли об овсах.

Авторская сентенция гласит:

Поистине, не перечить напасти,
Когда Ослы стоят у власти.

Наряду с баснями, построенными на противопоставлении одних персонажей другим (Лев и Заяц, Ослы и Шакал-благодетель), в современном басенном творчестве не менее широко распространены и басни, не содержащие таких антитез. Но и в этом случае это также сценка, персонажи которой раскрывают в диалоге мысли и положения, разоблачаемые затем в авторском резюме. Характерным примером такого рода басен служат «Две подруги» Михалкова. Эта басня направлена против космополитизма. Персонажи ее — Крыса и Мышь — восхищены всем заграничным. Крыса заявляет, что ей трудно угодить: «...все наше кажется мне серым и обычным». Однако ей нравятся отечественные сало и хлеб.

Развязка в таких сценках обычно заменена авторской сентенцией. Михалков пишет:

Мы знаем, есть еще семейки,
Где наше хаят и бранят,
Где с умилением глядят
На заграничные наклейки...
А сало... русское едят!

Острота таких басен в значительной мере усиливается удачным подбором аллегорических образов. Выбор Михалковым в качестве персонажей басни домашних паразитов — крысы и мыши — заставляет читателя глубже ассоциировать этот паразитизм и с образом космополитов.

Особой разновидностью басен, в которых отсутствует противопоставление персонажей, является басня-монолог. Этот вид

басни наиболее труден, так как требует особенно большой экономии словесного материала и оригинальной выдумки в нахождении сатирических средств для того, чтобы не впасть в дидактику. Классическим образцом такого рода басен является «Петух и жемчужное зерно» Крылова. Советские поэты работают и над этой сложной формой. Басню-монолог мы находим и у С. Михалкова («Винтик») и у Н. Мизина. У последнего весьма интересна басня «Независимый червяк».

Посаженный на крючок червяк разглагольствует о своем независимом положении:

Червяк не то чилийский,
Не то турецкий иль бразильский,
Насаженный умело на крючок,
Восторженно изрек:
— Как благосклонно провидение ко мне —
Я независим наконец вполне!
Хотя и согнут вдвое,
Хочу — верчусь, хочу — замру в покое.
На равном положении я притом
С самым заокеанским Рыбаком.

Басня строится на явном несоответствии положения червяка его высокомерным рассуждениям.

В этой басне мы имеем своеобразное использование сюжета басни Крылова «Сокол и Червяк». В крыловской басне Сокол, парящий в небесах, издевается над Червяком, качающимся на вершине дерева, «за ветку уцепясь»:

«Какая у тебя и воля, и свобода?
И с веткой гнешься ты, куда велит погода».

Червяк у Крылова не претендует на свободу и независимость.

Ей он противопоставляет свою «цепкость», приспособляемость к условиям:

«Тебе шутить легко, —
Червяк отвечает, — летая высоко,
Затем что крыльями и силен ты и крепок;
Но мне судьба дала достоинства не те:
Я здесь на высоте
Тем только и держусь, что я, по
счастью, цепок!».⁵

Червяк у Мизина еще более ничтожен, он на крючке, но мнит себя свободным.

⁵ И. А. Крылов. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1954, стр. 334.

Использование традиционных аллегорических образов, преимущественно из звериного и пернатого мира, характерно почти для всех баснописцев. Но баснописцы, творчески овладевшие трудной, хотя на первый взгляд и простой формой басенного жанра, всегда переосмыслили или углубляли эти образы, стремясь раскрыть новую тематику, новые социальные явления. Это делают и лучшие современные баснописцы. При помощи контрастных сатирических эпитетов поэты усиливают отрицательные черты своих «героев». Так, например, иронические эпитеты «Волк-травоед» у С. Михалкова, «Шакал-благодетель» и «Независимый червяк» у Н. Мизина приносят новый оттенок в образы традиционных персонажей.

Вместе с тем, работая над новой тематикой, поэты наряду с традиционными образами вводят в свои басни новых «героев», характерных для современной эпохи. Так, в баснях Н. Мизина и П. Шадура действуют танки и тракторы, экскаваторы, лопаты и т. д.

К сожалению, используя в баснях новые предметы в качестве персонажей, поэты не задумались над тем, чтобы выявить их характерные свойства и использовать метко подмеченные особенности для сатирических противопоставлений, как делали это их предшественники, обогащая басни новыми аллегориями. Новые образы современных басен, не связанные с фольклором, не отстоявшиеся в художественном сознании народа и не наделенные автором индивидуальными особенностями, часто весьма условны, схематичны и не дают материала для широких художественных обобщений. В связи с этим авторам часто приходится растолковывать читателю свой замысел. Так, в басне П. Шадура «Комбайн и Лопата» персонажи совершенно не индивидуализированы.

Молодые баснописцы недостаточно учатся у Крылова художественному мастерству введения новых образов, заимствованных из мира вещей. При помощи конкретных деталей Крылов очень живо и убедительно показывает подобные персонажи в баснях — «Ларчик», «Мешок», «Булыжник и Алмаз», «Две Бочки», «Годик», «Пушки и Паруса», «Гребень» и др. В басне «Две Бочки» Крылов очень живописно и четко характеризует Бочку с вином и пустую Бочку. Текст рассказа так прозрачен, что смысл понятен читателю, даже если опустить авторскую сентенцию:

Вот первая себе без шуму и шажком
Плетется,
Другая вскачь несется;
От ней по мостовой и стукотня, и гром,
И пыль столбом;

Прохожий в стороне скорей от страху жметя,
Ее заслышавши издалека.
Но как та Бочка ни громка,
А польза в ней не так, как в первой, велика.⁶

Далеко не у всех современных баснописцев индивидуализированы и типичны также аллегорические образы из звериного мира, что сужает возможность создания сатирических обобщений. Наиболее удачно обрисованы образы животных у С. Михалкова. Используя реалистические черты аллегорических персонажей, Михалков заставляет читателя переносить эти черты на людей, создавая тем самым острую сатиру. В басне «Лиса и Бобер» поэт обыгрывает характерные особенности Бобра (мех с проседью и его умение строить свое жилище и плотину), привлекая внимание расчетливой Лисы:

И в шубе у него довольно серебра,
И он один из тех Бобров,
Что из семейства мастеров...

Читатель прекрасно понимает, что Лису прежде всего заинтересовало материальное и служебное положение Бобра и что возраст Бобра ее не смущает. Образ Медведя, дорвавшегося до пчелиного меда, в басне С. Михалкова «Медвежий зарок» читатель легко воспринимает как образ лихоимца, запустившего руки в общественное имущество.

Для современной басни характерна четкая постановка проблем, причем трактовка политических и бытовых явлений не связывается в ней с морально-философскими размышлениями, что было столь характерно для басни Крылова. Великий баснописец считал, что пороки, бичуемые им, прочно укрепились в обществе, и потому усиливал разоблачительную силу своих сценок в целях воспитания людей соответствующей моралью. Современная басня служит орудием агитации. Она разоблачает пороки, которые должны быть изжиты в самом ближайшем будущем. Ее задача — привлечь внимание к конкретным отрицательным сторонам жизни; необходимость же изживать все обветшалое и уродливое в нашей жизни бесспорна для нашего слушателя и без подсказок баснописца. Вот почему дидактические сентенции, которых немало у Крылова, у советских баснописцев встречаются редко. В большинстве случаев их авторские сентенции призваны раскрыть басенные аллегории или же в более острой форме поставить перед читателем живые современные вопросы, заключенные в басенной аллегории.

⁶ И. А. Крылов. Стихотворения, стр. 248.

В «Арбузе» Михалкова читаем:

Смысл этой басни ясен:
Иной, глядишь, и говорит пестро,
Осанка хоть куда — так важно носит пузо,
А ковырни его и загляни в нутро —
Оно как у того арбуза!

В басне «Еще о Стрекозе», осуждающей праздных женщин, поэт В. Липко обращается к ученым со следующим вопросом:

Ученые! К вам мой прямой вопрос!
От блох есть «дуст», а чем травить Стрекоз? ⁷

В отличие от старых баснописцев современные авторы басен не только отмечают отрицательные явления, но и дают в своих заключительных сентенциях совет, как их изжить. Н. Костарев говорит:

Подобных критико-халтурщиков пера
Давно метлою гнать пора
С литературного двора.⁸

П. Шадур в басне-памфлете «Жук из Колорадо» пишет:

Народам всем усвоить твердо надо,
Чтоб отстоять и мир, и урожай:
Кем не пришел бы Жук из Колорадо
Без жалости его
Уничтожай! ⁹

У Михалкова нередко встречаются сентенции, подчеркивающие его личное отношение к высмеиваемому явлению. Басню «Свинья», обличающую космополитизм, он заканчивает словами: «Что басню продолжать и то противно мне!», а в басне «Полкан и Шавка» выражает свое презрение к шавке-предательнице («Шавки мне не жаль!»).

Дидактические сентенции наиболее часто встречаются у Н. Мизина и у Н. Балыкина. Они порой приближаются по своему характеру к абстрактным прописям морали и теряют силу своего воздействия.

Н. Костарев, не рассчитывая на догадливость читателя, старается помочь ему понять аллегорию и предпосылает басне специальное введение.

⁷ «Звезда Востока», 1953, № 4, стр. 122.

⁸ Рассказы и стихи. Сборник. Книжное издательство, Ростов-на-Дону, 1953, стр. 76.

⁹ Павел Шадур. Басни. Обл. изд., Сталино, 1951, стр. 7.

Басня «О лести и ученой чести», обличающая факты «успешной» защиты плохих диссертаций с помощью лести в адрес оппонентов, начинается следующими словами:

Подхалимаж, известно всем,
Не делал никому на свете чести,
Вопрос не нов, но между тем
Поговорим еще о лести.¹⁰

В. Г. Белинский, отрицательно относившийся к дидактическим басням, писал: «Нравоучительная басня, уже по самой своей сущности, скучный род, и тратить на нее талант — все равно, что стрелять из пушек по воробьям».¹¹

* *
*

Наиболее яркий и острый баснописец наших дней — С. Михалков. Он умеет находить свои темы, типизировать отрицательные явления. Не только отдельные фразы и идиомы («Енот да не тот»), но и целый ряд созданных им образов вошел в обиход нашего читателя. Таковы образы Лисы и Бобра, Слона-живописца, хмельного Зайца.¹²

Басня требует меткого слова, сжатого афористического языка. Михалков много работает над этим. У него богатый словарь, разнообразный и гибкий синтаксис.

Народный характер и эмоциональная экспрессивность басни С. Михалкова усиливаются в значительной степени благодаря ее тесной связи с фольклором. Поэт использует пословицы, поговорки, идиомы, которые свидетельствуют о его серьезном знакомстве с сокровищницей народного творчества. Эпитеты в баснях С. Михалкова также восходят к народной поэзии: зубастая щука, косой заяц, рогатая коза, любезная сестрица, лютый пес и т. д. Идиомы, пословицы и поговорки, заимствованные из народного языка или же созданные по образцу народных, придают языку С. Михалкова афористический характер. Вспоминаются такие выражения, как: «Вожак воров и сам матерый вор» («Волк-травоед»), «обленился, Что от хвоста до шеи залоснился» («Бе-

¹⁰ Рассказы и стихи. Сборник, стр. 72.

¹¹ В. Г. Белинский, Собрание сочинений, т. VIII, М., 1955, стр. 576.

¹² О популярности последнего свидетельствует бытование в речи «крылатого» выражения «Заяц во хмелю» и воплощение этого образа в изобразительном искусстве. Наряду с крыловскими образами, художники воплотили в статуэтке, выпускаемой фарфоровым заводом им. Ломоносова, образы Льва и хмельного Зайца.

шенный пес»), «Хозяин рук — Рукою Руку мыл и брал, где мог, обеими руками» («Руки»), «На всех друзей не угодишь, Себе же только навредишь» («Слон-живописец»), «Тереть чужую спину Мне не положено по чину» («Толстый и Тонкий»).

Большую звучность и динамичность придают басням Михалкова народные междометные глагольные формы (бац, бух, цап и др.), выражающие мгновенное действие и отличающиеся резкой ударностью: «Тут Шавка взвизгнула и в ноги — бух! («Полкан и Шавка»).

В живых темпераментных и полемичных диалогах басни Михалкова много междометий, восклицаний, вопросов: «Что это значит? Как понять?», «Еще наддай! А ну, еще разок»!, «Эй, птицы все сюда!», «Ну, дипломат! Ну, Плимутрок!», «Так, так его!» и т. д. Эти междометия усиливают живость речи, а порой и сатиричность языка персонажей.

Следует отметить также внимание поэта к индивидуализации речи персонажей, которая раскрывает их темперамент, характер, мировоззрение. Так, например, в басне «Две подруги» в красочном, насыщенном конкретными деталями диалоге с большой полнотой раскрываются образы космополиток — Крысы и Мыши:

«Красиво ты живешь,
Любезная сестрица! —
Сказала с завистью в гостях у Крысы Мышь. —
На чем ты ешь и пьешь,
На чем сидишь,
Куда ни глянешь — все из-за границы!»
«Ах, если б, душенька, ты знала, —
Со вздохом Крыса отвечала, —
Я вечно что-нибудь ишу!»
Я день-деньской в бегах заграничным —
Все наше кажется мне серым и обычным,
Я лишь заморское к себе в нору тащу:
Вот волос из турецкого дивана!
Вот лоскуток персидского ковра!
А этот нежный пух достали мне вчера, —
Он африканский. Он от Пеликана!»

Вульгаризмы в тексте басен Михалкова встречаются редко и главным образом в речи персонажей для усиления комизма положений.

Михалков привносит в работу баснописца свой богатый поэтический опыт. В его баснях можно встретить лирический пейзаж («Медведь-лежебока»), аллитерацию («Древний храм») и т. д.

Михалков в какой-то степени создает уже свою «школу». Так, Е. Чеповецкий нередко следует художественной манере С. Ми-

халкова в области языка и ритмической системы. Однако в его баснях можно встретить и многословие, и ненужные прозаизмы, и канцеляризмы. Вот один из примеров — начало басни «Заяц на трибуне»:

В одном лесу
За весь истекший год
Лев ставил на собрание свой отчет
О произведенных работах,
О сдвигах
и о недочетах.¹³

Эта хорошая по замыслу басня Е. Чеповецкого, к сожалению, не обладает сжатостью, музыкальностью и той простотой, которой в значительной мере овладел С. Михалков. Чеповецкому следует еще много работать, чтобы достичь словесного мастерства.

Тематика современных басен, как мы видели, весьма многообразна. Наиболее трудной для современных поэтов оказалась область басенного языка и стиля.

В баснях В. Липко преобладает бойкий, разговорный язык. Но, стремясь к живописности и занимательности, поэт злоупотребляет натуралистическими деталями, которые чрезмерно удлиняют и отяжеляют его басню (см., например, конец басни «Еще раз о Стрекозе»,¹⁴ в которой поэт дает новое завершение крыловской басни «Стрекоза и Муравей»). Простоты и лаконизма нет и в языке Н. Костырева.

Басня более других жанров требует строгого отбора словесного материала. Некоторые молодые баснописцы загружают текст производственными терминами, которые известны только специалистам. Особенно злоупотребляет таким словесным материалом П. Шадур, создавший целый ряд басен на темы шахтерской жизни.

В басне «Начальник и Карандаш» он пишет:

Однажды красно-синий Карандаш
Сказал Карандашу простому:
.....
С цикличностью у нас неважные дела
И на подземном транспорте, мне говорили,
Пробка.
Пойми,
Тебе придется встретиться с людьми...»¹⁵

¹³ «Советская Украина», 1952, № 10, стр. 125.

¹⁴ «Звезда Востока», 1953, № 4, стр. 122.

¹⁵ Павел Шадур. Басни, стр. 18.

Подобные басни могут быть понятны только работникам, связанным с горным производством. М. Горький в статье «Беседа с молодыми ударниками, пришедшими в литературу» писал: «... нельзя злоупотреблять техническими терминами. Вы пишете для миллионов, и это обстоятельство не надо упускать из вида».¹⁶

В баснях Н. Мизина, П. Шадура и В. Москаленко язык книжен и тяжеловесен. У Н. Мизина нередко встречаются архаизмы — «радею», «сугубо», «не оскудевает» и т. д. П. Шадур, злоупотребляющий, как показано выше, специфическими производственными терминами, бывает небрежен и в употреблении слов. Так, в басню «Медведь на базе» (в ней говорится о медведе, который снабжал других зверей только медом) вставлена сентенция: «известно, звери меда не едят». Автор забывает, что и медведь, который пожирал этот мед, — зверь. Все три писателя почти не используют живую разговорную речь с ее идиомами и поговорками. Язык персонажей не отражает их индивидуальные черты. У Н. Мизина наблюдается тяготение к красивости, патетичности, описательности, что противоречит народному характеру басенного жанра и выхолащивает из басни присущий ей юмор, лукавую насмешливость. В этом плане весьма показательна концовка басни Н. Мизина «На Донском берегу», написанной на актуальную тему неодолимости нового. В басне показано, как Земснаряд, вопреки насмешкам Репея, шагает по суше и рождает водное пространство:

Вдруг взвихрилась на глубине фреза,
Вонзаясь в землю острыми зубами,
Вода вокруг вскипела бурунами.
И вместе с рухнувшею кручей
Репей исчез в воде кипучей.
Наперекор всему
Шел Земснаряд.

Советские баснописцы опираются в своем опыте на традиции басен Крылова. Эти традиции включают два момента, в свое время отмеченных Белинским. Баснописец стремится превратить басню в сценку, «в которой находятся свои типические характеры, свои оригинальные индивидуальности»,¹⁷ и вместе с тем работает над афористичностью языка. Последнее подчеркивал Белинский: «Но у ней <басни> есть еще другая сторона, столь же важная

¹⁶ М. Горький. О литературе. «Советский писатель», М., 1953, стр. 433.

¹⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1953, стр. 406.

и еще более характеристическая, — сторона рассудка, который рассыпается лучами остроумия, сверкает фейверочным огнем шутки и насмешки».¹⁸

В первые годы Великой Октябрьской революции Д. Бедный и В. Маяковский искали новые пути развития басни. Они создали басню-памфлет и привлекли внимание баснописцев к разработке актуальнейших политических тем.

Традиции Маяковского и Бедного живо ощущаются и в современной басне. Басня заняла значительное место в сатире наших дней. Мы встречаем ее на страницах газет, журналов, книг, она звучит с подмостков клубных эстрад. Советские басни остроумно и зло клеймят реакционную политику капиталистических стран и высмеивают пережитки прошлого в сознании советских людей. Как и ранее, басня остается острым сатирическим жанром, который играет большую роль в борьбе с враждебными советскому миру идеями. Советская басня быстро откликается на злобу дня, она весьма оперативна в своей борьбе с социальным злом. Однако многие баснописцы забывают о необходимости сочетать эту злободневность с высокой художественностью. Поэты как бы забывают о мудром совете Горького извлекать из фактов их общественный, политический смысл. Откликаясь на то или иное газетное сообщение, баснописец зачастую не достигает подлинного обобщения явлений жизни. В силу этого басни нередко бичуют отдельные отрицательные факты, в то время как необходимо бороться с их сущностью и вскрывать причины, их породившие. Неумение типизировать отрицательно сказывается на художественной стороне басен. Аллегорические образы, как мы видели выше, часто бывают случайными и не помогают читателю глубже воспринимать сатирическую направленность басни. А это обедняет смысл образов и влечет за собой усиление риторичности, голого дидактизма. Басня становится излишне многословной.

Нельзя забывать о том, что широкая типизация, столь характерная для классической басни, требовала особой работы над языком басни, создания кратких языковых обобщений — афоризмов. Язык современной басни мало образен и беден.

Басня начинает тяготеть к сатирическому фельетону и стихотворению. Это явление характерно не только для произведений рядовых поэтов и баснописцев, но и для творчества больших мастеров слова, одним из которых является С. Маршак. Им создано несколько басен на зарубежные и внутренние темы («Квартет», «Лев и котенок», «Новая басня про старого лжеца»,

¹⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 406.

«Басенка о Васеньке», «Куриная слепота» и др). Маршак прибегает в них к использованию родственных Крылову заглавий и цитированию отдельных строк из его басен, но это не создает впечатления копирования крыловских традиций. Маршак как бы создает своеобразный басенный перифраз, используя старый сюжет для бичевания родственного явления современности: такова, например, его басня «Лягушка и глобус». Желая сравняться с глобусом, лягушка решила проглотить ряд стран и увеличиться в объеме. Отчасти ей это удалось сделать.

Лягушка жадная пыхтела да пыхтела,
Громадной сделалась и круглой, как арбуз,
Но, проглотить желая наш Союз,
С натуги лопнула и — околела.¹⁹

Наряду с таким басенным перифразом, Маршак создает басни, весьма близкие по ритму и образности к его обычным сатирическим стихотворениям. Фактически грань между такой басней и стихотворением у Маршака стерта, о басенном жанре напоминает лишь заключающая стихотворение концовка. Маршак часто использует в своих сатирических стихах и в своих баснях каламбуры. Каламбур порой лежит в основе его басни. В «Новой басне про старого Лжеца» поэт играет со словами мина и Минна (имя немки); одна из басен строится на каламбуре со словом «индюк». Янки прислали туркам в подарок индюка (напоминаем о том, что индюк по-английски turkey — Турция). Маршак пишет:

И значит, явственный намек
В подарке заключен.
«Ты будешь съеден, мой дружок!» —
проорочит Вашингтон...²⁰

Таким образом, Маршак, как и многие другие баснописцы, не создает ярких басенных образов и не дает широких обобщений. Его басни — только злободневный отклик на современность.

Однако вместе с тем мы наблюдаем и другое явление. Молодые баснописцы ищут новых путей обогащения басенных традиций. Наиболее интересен в этом плане опыт работы М. Малишевского над «скирли».

¹⁹ С. Маршак. Коротко, но ясно. («Библиотека Крокодила»). М., 1948, стр. 36.

²⁰ С. Маршак. Стихи. Изд. «Правда», М., 1950, стр. 30.

«Скирли — слово русское, исконное, звукоподражательное. По-разному пишется, по-разному произносится. Будучи междометьем, оно передает скрип деревянной ноги недомыслившего медведя в известной народной сказке. Здесь же употреблено как существительное и призвано обозначать мои маленькие произведения.

«Скирли сродни басне и сказке и в то же время отличаются от той и другой. Иногда в скирлях мораль и юмор незаметны. Тогда скирли напоминают стихотворения в прозе. Но и это не уводит их за пределы русского сатирического жанра, достаточно широкого и гибкого, чтобы в скирлях подчас не найти четких границ между живущими в них сказками, рассказами, баснями, побасками, балагурками, шутками, старинками, карикатурами, притчами, сообщениями, анекдотами, небылицами, шаржами и памфлетами».²¹

Давая своим прозаическим произведениям выразительное название «скирли», М. Малишевский подчеркивает народность создаваемой им новой басенной формы. Скирли М. Малишевского органически связаны с народными сатирическими жанрами малой формы, структуру и содержание которых писатель изучил серьезно и вдумчиво. Такие скирли, как «Скворец и журавль», «Боб», «Рысь и баран», «Лисица и яйцо» и другие, по своему сюжету, образам и художественной манере тесно связаны с сатирическими сказками. Вот скирли «Кузнечик» — веселая шутка, исполненная в духе подлинно народного лукавства:

«Слышит Кузнечик — в небе Жаворонок поет. И сам захотел петь. А голосу нету! Так он об крылья ногами! Ногами! и ничего! Молодец! Добился! Кто скажет, что Кузнечик плохо ногами поет?»²²

Большинство скирли напоминают анекдоты. Таковы «Коза и Корова», «Как Сурок уплотнил свой день», «Инкубатор», «Ворона», «Медведь в театре», «Дотошная обезьяна» и др.

В некоторых скирли, являющихся своеобразными притчами, автор поясняет, почему «сейчас нужна басня и каковы ее задачи». Вот скирли «Эзоп и басня».

«На пороге нового века стоял Эзоп и дописывал басню. Дописав, он оставил ее у порога, а сам прошел в новый век. Со своей рухлядью на спине в новый век подымался из старого века Осел. Заметив басню, он откинул ее копытом и сказал:

«— В новой жизни тебе не может быть места! Ты — прошлое!

²¹ «Октябрь» (Кишинев), 1953, № 1, стр. 68.

²² «Огонек», 1952, № 24, стр. 31.

«Ступил на порог, переждал, пока в новый век войдут новые люди, почтительно пропустил их и вслед вошел сам. Затем вошла басня».²³

Автор утверждает, что задачей советской басни является прежде всего критика пережитков прошлого: Ослы еще существуют. В другом остром скирли, «Дотошная обезьяна», Малишевский вносит поправку в это утверждение, заявив, что мы злоупотребляем порою ссылками на наследие прошлого, кое в чем нередко мы виноваты сами.

«Не зная, что и как может отражаться в зеркале, Обезьяна пожелала исследовать этот вопрос досконально. Самыми тщательными сопоставлениями она установила, что в зеркале каждый раз отражается ее бабушка, которую она видела, будучи маляуткой, еще в Гвинее».²⁴

Скирли, как и басни, откликаются на международные темы. Это — «Происхождение видов» (разоблачение расовой теории), «Ястреб и цыпленок», «Волчья любовь», «Волчьи переговоры», «Сорока и белочка» (порабощение мелких государств), «Бог и мир» (проблема мира) и др. Эти скирли, намекающие на определенные исторические события, содержат в себе обобщения. Так, в скирли «Волчьи переговоры» критикуется хищническая политика крупных империалистических государств в отношении мелких стран, обобщается в то же время деятельность узурпаторов всякого рода.

Средства сатиры у М. Малишевского разнообразны, и использует он их с большим искусством. Смешное чаще всего выявляется путем всевозможных резких противопоставлений образов, подчеркиванием нелепости поведения персонажа и, наконец, парадоксальностью или неожиданностью тех или других заявлений. Смешно, например, своей парадоксальностью заявление сороки в скирли «Сорока и белочка»:

«Залетела Сорока в чужое гнездо. Яйца выпила, гнездо разметала.

«— Сорока! Такой непорядок наделала! — говорит Белочка.

«А Сорока в ответ:

«— Непорядок в своем гнезде бывает! А это порядок».²⁵

Язык скирли прост; М. Малишевский совершенно не использует, как это делают другие баснописцы, народные эпитеты, половицы, просторечья. Для языка Малишевского характерны повторы, и это сближает его с фольклором.

²³ «Огонек», 1952, № 36, стр. 31.

²⁴ Там же, № 24, стр. 31.

²⁵ Там же, № 32, стр. 31.

Автор хорошо владеет диалогом и умеет тонко отмечать индивидуальные особенности изображаемых персонажей. Так, читатель хорошо слышит в скрили «Ворона» интонационно выразительную речь Вороны-самодурки, которая не хочет подвигнуться на суку и дать возможность сесть другой Вороне:

«— А что? Нельзя, что ли?

«— Почему нельзя? Можно.

«— А что? Места нет?

«— Как нет? Есть место!

«— Я тебе помешаю?

«— Мне? Чем же ты помешаешь? Не помешаешь!

«— Что ж, тебе ветки жалко?

«— Почему жалко? Не жалко.

«— Так что ж? Тебе лень подвинуться?

«— Нет, не лень!

«— Ну, так в чем дело? Почему не пускаешь?

«— А зачем пускать, когда можно не пускать?»²⁶

Образы зверей Малишевский рисует соответственно их природе, хотя нередко в приемах их изображения отходит от традиции Крылова. Последний показывал зверей в естественной обстановке, даже приписывая им человеческие поступки («Квартет»). У современных же баснописцев звери часто напоминают людей в условных звериных масках. Об этом обстоятельстве, а также о целом ряде других недостатков современных баснописцев очень убедительно сказано в редакционной статье «Правды» — «Басни и побасенки».²⁷

Малишевский умеет всегда придать своим персонажам типичный звериный облик. Побывавший в театре медведь у Малишевского воспроизведен, как и в народном творчестве, медлительным, честным, но «недомысливым» зверем:

«Сходил Медведь в театр. И ничего оттуда не вынес, кроме своих пальто и калош. Его спрашивают:

«— Ну, хорошо было?

«— Хорошо.

«— А может быть, не так уж хорошо?

«— Да, не так уж хорошо.

«— А может быть, ты в театре вовсе и не был?

«— Нет, был!

«— Так что же у тебя осталось от театра-то?

«Медведь заплакал.

«— Я все действия отсидел, всех актеров прослушал, а вы опять меня мучаете!

²⁶ «Огонек», 1952, № 16, стр. 31.

²⁷ «Правда», 1952, № 360 (12562), 25 декабря.

«— Что? Пьеса плохая?

«— Ну да, плохая!

«— Эх, Медведь! Медведь! Ничего ты в театре не понял! В театре все условно! Это условно плохая пьеса, а на самом деле она хорошая!

«— Тьфу, какой я дурак! — развеселился Медведь. — А я-то думал, что это условно хорошая пьеса, а на самом деле плохая».²⁸

Скирли Малишевского сродни и загадке. Несмотря на простоту языка, содержание ряда скирли осмысливается далеко не сразу и требует от читателя вдумчивости, сообразительности. Автор скирли затрагивает порой сложные проблемы. Но тем не менее авторские комментарии и авторские сентенции, облегчающие понимание их, отсутствуют. В этом существенное отличие скирли от басенного жанра.

Скирли Малишевского представляют большой интерес. Они открывают новые возможности для дальнейшего развития советской басни.

Таким образом, современная басня кое в чем отходит от форм классической басни и облекается в новые формы. Советские баснописцы, стремясь сделать современную басню более острой и действенной, напряженно ищут новых путей развития басенного жанра. И хотя этот процесс эволюции советской басни еще далек от завершения, некоторые новые тенденции можно уже заметить отчетливо.



²⁸ «Огонек», 1952, № 24, стр. 31.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакции	3
Исследования и статьи	
А. С. Бушмин. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина	7 ✓
Н. В. Яковлев. Сатира в творчестве Горького и наследие Салтыкова-Щедрина	64
К. Д. Муратова. Горький и советская сатира (1919—1936)	106 ✓
Н. Т. Панченко. «Клоп» — сатирическая комедия В. Маяковского. (Заметки о стиле)	148 ✓
Л. Ф. Ершов. Сатирический рассказ в «Крокодиле» (1946—1955)	185 ✓
П. Н. Берков. Из истории русской пародии XVIII—XX веков. (К вопросу о пародии как сатирическом жанре)	220 ✓
Сообщения	
Б. М. Левинтов. Сатирическая журналистика 1905—1907 годов	269 ✓
В. В. Бузник. Ранние сатирические произведения М. Исаковского. (К вопросу о формировании художественного стиля поэта)	319
А. И. Павловский. Заметки о современной сатирической литературе	334
Т. П. Ден. Заметки о современной басне	355 ✓

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
Академии Наук СССР*

Технический редактор Э. Ю. Блейх

Художник Д. С. Данилов

Корректоры А. И. Виксне и К. Н. Феноменова

РИСО АН СССР № 171-17В. Подп. к печати

23 февраля 1957 г. М-14052. Бумага 60 × 92¹/₁₆.

Бум. л. 113¹/₄. Печ. л. 23¹/₂. Уч.-изд.

л. 23,13 + 1 вкл. (0,04 уч.-изд. л.).

Тираж 10 000. Зак. 960. Цена 15 р. 45 к.

1-я типография Изд-ва Академии Наук СССР

Ленинград. В-34, 9-я линия, д. 12.

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строки</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
76	14 снизу	ямарочные	ямарочные
86	9 "	впадал	впал
118	24 сверху	которое	которую
144	18 "	„Роте	„Ротер
179	8 "	пойте	поите
317	5 снизу	топографском	типографском
342	11 "	двинулись	двигнулись
363	15 сверху	критико-	критиков —

Вопрос советской литературы, т. V.